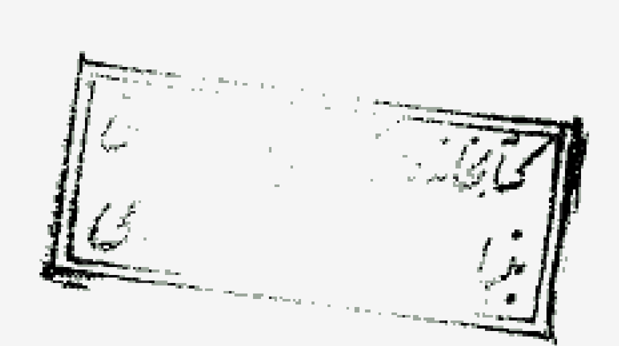


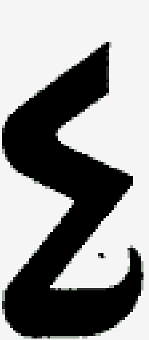
مجلة النقد الأدبي





جماليات الإبداع والتغير الثقافي

الجزء الثاني



تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد السادس ○ العدد الرابع ○ يوليه / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٦



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

• الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربى ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ [illegible] ١٥ ليرة ـ الأردن : ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥٠ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

● مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

جماليات الإبداع والتغير الثقافي

الجزء الثاني

أماقبل

.. فإنه من تحصيل الحاصل أن يقال إننا نعيش فى عالم متغير ؛ فقد كان العالم طوال الأزمنة الماضية فى حالة تغير دائم ، وسيظل كذلك فى المستقبل . وقد يتزايد إيقاع التغير فى حقبة من الزمن ، ويبطؤ فى أخرى ، ولكن هذا البطء نسبى فى الغالب ؛ إذ الملحوظ بصفة عامة أن معدل السرعة فى ازدياد مطرد .

وحين يقال إن العالم يتغير فنهز الرؤوس تسليما منا بهذا القول ، فإن أول بادرة تستقر فى التصور من خلال هذا الذى يقال ، هى أن أشياء العالم ــ كل الأشياء التى تقع عليها حواس الإنسان ؛ أى كل معطيات الوجود الحسية ــ هى التى يعتريها التغير ؛ ونادرا ما ينظر إلى الإنسان نفسه على أنه معطى من هذه المعطيات . وهذا أمر بدهى ؛ لأن الإنسان نفسه هو الراصد لهذا التغير . وحين يرصد الإنسان هذا التغير فإن الأمر يقتضى أن يكون الراصد غير المرصود (ودعنا مؤقتا من فكرة مراقبة الذات أو ملاحظتها ؛ فالذات تموضع نفسها كذلك عندما تقوم بهذه المراقبة أو الملاحظة) . ومن ثم يصبح الإنسان معيار التغير ؛ فهو المدرك له ، وهو الراصد ؛ وهو المسجل . هو الذى يقارن بين الأشياء فى حقبة زمنية سابقة وأخرى لاحقة ، سواء تم ذلك على المستوى البسيط للغاية (حين يراقب المرء ــ على سبيل المثال ــ ما طرأ من تغير على شارع ما ، فصار عامرا بالمبانى بعد أن كان مهجورا ، أو صارت أرضه من «الأسفلت» بعد أن كانت تربة) ، أو على مستويات تتزايد تعقيدا من حالة إلى حالة .

غير أن الحقيقة تقتضينا أن نسلم كذلك بأن الإنسان نفسه يتغير ، وإن كان هو المعيار ، وأنه يتغير كذلك دون أن يفقد خاصية المعيار أو وظيفته بالنسبة إلى أشياء العالم من حوله . وقد يبدو هذا ــ للوهلة الأولى ــ مناقضا للمنطق ، ولكنه ليس كذلك ؛ فالواقع والتجربة يؤكدانه . ذلك بأنه إذا قدر للإنسان أن يبقى هو نفسه على مدى الزمن دون تغير لجاء زمن أصبح من العسير عليه فيه ، وربما من المحال ، أن يستمر على قيد الحياة (ولنتذكر هنا ــ على سبيل المثال ــ كيف تمثلت هذه الفكرة وعملت عملها بطريقة سرية فى عقول بعض شعرائنا المحدثين ، حين عنّ لبعضهم أن يستحيوا فى بعض أشعارهم شخصية شاعر قديم مثل الشنفرى أو لبيد أو المتنبى أو غيرهم ، وأن يتصوروه فى مواجهة مباشرة مع معطيات الزمن الراهن ، فقد أصابهم عند ذاك ــ أعنى أولئك الشعراء القدامى ــ الهلع والذعر ، فكروا راجعين إلى تاريخهم أو إلى زمنهم القديم . ذلك بأن مساحة التغير كانت باهظة ، لا يقوى عليها إلا من كان فى قلبها أو قريبا ــ نسبيا ــ منها) . فلماذا يستطيع شاعرنا المعاصر مواجهة الحياة فى زمننا ولا يقوى على ذلك شاعر قديم كالشنفرى ؟ السبب فى ذلك لا يرجع إلى أن الحياة قد تغيرت هى نفسها فحسب ، بل إلى أن الإنسان نفسه قد تغير كذلك .

الحياة إذن تتغير ؛ وكذلك الإنسان . ولأن الإنسان يعيش فى قلب الحياة ؛ ولأن الحياة تعيش كذلك فى قلب الإنسان ، فإن التغير فى كل منها لا يتم بمعزل عن الآخر ؛ فالإنسان يتغير لأن الحياة قد تغيرت ؛ والحياة تتغير لأن الإنسان نفسه قد تغير . ولماذا لا نصل إلى الغاية من هذا كله فنقول : إن الحياة تغير الإنسان بقدر ما يغير الإنسان الحياة .

والمزية الخاصة بالإنسان فى هذا السياق هى أنه قادر ــ على الرغم مما يطرأ عليه من تغير ــ على مراقبة الحياة فى تغيرها ، ورصد مظاهر هذا التغير على المستويين المادى والمعنوى على السواء . وهو قادر ــ فضلا عن ذلك ــ على تحليل هذه المظاهر وتفسيرها . على أن هناك مزية أخرى لا تقل أهمية ، ينفرد بها الإنسان كذلك ، ألا وهى قدرته على إدراك التغير الحادث فيه هو نفسه (وفكرة «العاشق المعشوق» ليست بعيدة عن هذا المعنى) .

تتغير الحياة إذن بما يصنعه الإنسان فيها ، إيجابا أو سلبا ، ثم تعود الحياة فتغير من حساسيته ــ كما يقال ــ ومن ثم تغير من استجاباته .

والفعل الإنسانى قيمة ، كائنا ما كان هذا الفعل ، ماديا أو معنويا ؛ فرصف شارع قيمة ، ورسم لوحة أو إبداع قصيدة قيمة ؛ وكذلك الشأن فى كل ما هو نتاج فنى أو فكرى للإنسان . ثم تعود كل القيم فتتراتب فى سلم هو نفسه خاضع لمبدأ التغير المستمر ؛ فما كان يعد قيمة عليا فى زمن ما ، قد يتراجع فى زمن آخر ، ولكن الطريف أنه نادرا ما يتقدم ؛ وهو لا يتقدم إلا إذا كان قد طرأ عليه تغير ما .

فى كل زمان كان هناك إبداع ؛ ولكل زمان إبداعه .

رئيس التحرير

هذا العدد

تقدم «فصول» فى هذا الجزء الثانى من **جماليات الإبداع والتغير الثقافى** نموذجا للطرح العربى لإشكالية الفكر النقدى فى أدق مستوياته النظرية والتجريبية ، عندما يمضى فى تأمله لمقومات حركته فى التاريخ ، وحصاد تجربته مع الفعل الإبداعى ، فيتابع بذلك تنمية وعيه بذاته ، ويكشف عن جدلية علاقته الخصبة بمختلف الأبنية الثقافية والحضارية .

وإذا كانت فعاليات التغير لا تبرز عادة بأطرافها المسنونة بالدرجة نفسها على مستويات الفكر والخلق ، أو الفلسفة والإبداع ، فإن البحث عن الإيقاع العميق الذى يضبط الاتساق بين حركتيهما ، وتقطير الإنجازات الجمالية الناجمة عن هذا الاتساق ، يعد مشروع الفكر النقدى فى جملته ، مهما اختلفت أطرافه ، وتعددت مداخله . ولا ريب أنه مشروع يتأبى على التحقق الكامل دفعة واحدة ، وحسب بحوث هذا العدد أن تقترح على الصعيد العربى نهجا للإسهام فى خلق مكوناته ، ودفع حركته على أساس علمى سليم .

وإذا لم يكن ثمة مجال للشك فى حجم المتغيرات الثقافية والإبداعية وكثافتها ، فى واقعنا العربى منذ مطلع العصر الحديث ، فإن دور البحث الآن لابد له أن يجاوز مجرد الإشارات الآلية إلى العلاقة بين واقعنا وهذه المتغيرات ، وأن يتجه إلى محاولة لاستبطان طبيعة الجدل بين مفرداتها الآنية ، وتحديد نوع «الإسناد» بين طرفيها ، وما يعتور أبنيتها من تفاعل وتصعيد ، حتى يتمكن إثر ذلك من إرجاع كل مظهر جمالى إلى عوامله التوليدية المحددة ، فى إطار التصور الشامل للنظم الفنية والمعرفية فى سياقها التاريخى الجامع .

● وتنتظم دراسات هذا العدد فى مستويين متدرجين من التجريد إلى التحديد ، ومن الحديث عن الإبداع الفلسفى والفنى بعامة ، إلى بحث علاقاته بالمبدع ذاته ، وبأجناس الإبداع المختلفة .

فيبدأ **عزت قرنى** فى مقاله عن «**الإبداع الفلسفى وشروطه : نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل**» ؛ فى طرح مشكلة الإبداع الفلسفى فى مصر ، وإمكانية تعبيره عن الذات المصرية الحقيقية ، فى إطار تاريخها الحضارى ورؤ يتها المميزة للمستقبل ؛ فيوضح أهم خصائص الإبداع بوصفه تعبيرا شموليا وتجديدا جوهريا يعتمد على الرؤ ية والمبادرة ، ويقرن ذلك بالحديث عن أهم سمات الفلسفة بوصفها نشاطا حرا يعتمد على «الكشف» ، ويعتد فى المقام الأول بفعل البحث ذاته قبل أن يعنى بنتائجه .

ثم ينتقل إلى محاولة رصد مظاهر «ضياع» الوضع الفلسفى فى مصر ، والبحث عن الأصول التاريخية المسببة له ، وينتهى بعد عرض أفضل نماذج الإبداع الفلسفى فى مصر الحديثة إلى تقرير حقيقتين :
أولاهما : أن الحركة الفلسفية فى مصر يحكمها منطق النقل عن الغرب . والأخرى : أن أية محاولة للتجديد ــ وهو شكل مخفف من إرادة الإبداع ــ تسبح أيضا ــ على حسب تقديره ــ فى فلك الفلسفة الغربية .

وينطلق الباحث من هذه النقطة محددا أهم الصفات التى يجب توافرها فى الإبداع الفلسفى المصرى الحقيقى ، حيث يرى ــ بدايةً ــ ضرورة الوعى بالذات الحضارية ، وضرورة القضاء على وهم الذوبان فى الغرب والحضارة الواحدة والعقل الواحد ، بالإضافة إلى حتمية وجود إرادة الرؤ ية الواضحة المبدعة التى تتميز بالجذرية والشمولية والجدة . كما يشير ــ بعد ذلك ــ إلى بعض الشروط الموضوعية اللازمة لقيام هذا الإبداع ، مثل توافر مناخ الحرية ، وجماعية الحركة ، والسيطرة على الإطار الثقافى ، وتهيئة المناخ الملائم لسبل البحث ، والاستقلال الواعى للمبدع إزاء التراث والفكر الأجنبى ، والبداية من نقطة الصفر المنهجى ، وتنمية المشكلات التقليدية الفارغة من الأهمية الفعلية ، والانتباه إلى إبداعات الذات المصرية ، وإلى المسائل الجوهرية فى التراث الإسلامى ، وإلى أهم مشكلات المستقبل .

وعلى هذا فإن الإبداع الفلسفى المصرى لدى الباحث ينبغى أن يبدأ من الوعى بالذات المباشرة ــ وهى مصر ــ وأن يتسع للوعى بامتدادات هذه الذات عربيا وإفريقيا وإسلاميا ، بل عالميا كذلك .

● ويتحدث **عفيف بهنسى** بتركيزه الشديد عن «**جماليات الإبداع العربى**»،فيرى أنه من الخطأ البين أن ينظر إلى الفن العربى الإسلامى على أساس مفهوم الجمال الذى وضعه الغرب عند كانت أو هيجل أو بومجارتن ، والأصح أن ينظر إلى هذا الفن على أساس فلسفة جمالية عربية .

وإذا كانت فكرة «الوحدانية» قد حددت أبرز ملامح الحضارة العربية الإسلامية بجميع أشكالها ، فإن المثل الأعلى المطلق (الله) ــ فيما يرى

الباحث ــ قد فسر تفسيرات خاطئة أخذت فيها بعد شكل النظرية أو الأيديولوجيا .

ويقرر الكاتب أن الفن العربي الإسلامي إنما هو إبداع على شاكلة هذا المطلق ؛ ومن ثم فإن بوسعنا أن نحكم على جمالية عمل فني ما من خلال ارتباطه بهذا المثال المطلق أو عدم ارتباطه به . فالمثال المطلق يربط بين الذات والأثر ، وكلاهما نسبي ؛ أي أنه يربط بين الفاعل والمفعول . وهذه الجدلية بين المطلق والنسبي جعلت من الفن الإسلامي فنا اجتماعيا لكل الطبقات برغم تنوع خصائصه .

ويرتبط المثل الأعلى الإسلامي بالحدس من ناحية ، وبالأيديولوجيا من ناحية أخرى . وعلى المستوى الأول لا يصور المصور الأشياء ، بل يصور ضميرها ، ويعبر الرقش العربي ــ تأسيسا على ذلك ــ عن تجلي المثل الأعلى في خيال الرسام ، وتعبر العمارة عن تجلي صورة أخرى أكثر عمقا لما كان يسمى عند الرومان « هستيا » أي الرب حامي البيت . وعلى المستوى الثاني تلعب الأيديولوجيا دورا مهما في تفسير ضمير الوجود المشخص ، والمرموز إليه بالرقم (واحد) الذي لا سابق له .

وارتباط العربي المسلم بالمثل الأعلى ــ في تقدير الكاتب ــ ارتباط مفتوح ، يرفض الانغلاق ؛ ففي الرقش لا نجد حدا لاشتقاقات الأشكال النجمية ، كما لا نجد حدا لتوارد الأشكال النباتية في التوريقات . والمدينة الإسلامية لا تعني الانغلاق بقدر ما تعني الحماية والأمان والعودة إلى رحاب الذات المطلقة . وارتباط العربي المسلم بالضمير البادي، يجعله في حالة من الحرية الكاملة ؛ ولكنها حرية صعبة بالتعبير الوجودي ؛ ومن ثم لا يخفف من صعوبتها سوى القدرة على تحمل مسئولية الفعل ، والفعل الإبداعي .

● ومن التجريد الفلسفي الذي يبحث قضايا الإبداع في الثقافة العربية ينقلنا يحيى الرخاوي في دراسته « جدلية الجنون والإبداع » إلى قضية مهمة تمثل تحديا للوعي البشري،وهي العلاقة بين الجنون والإبداع بوصفهما حالتين من حالات الوجود في مقابل الحالة العادية للإنسان .

وتتخذ الدراسة منظورا جدليا في مناقشتها العلاقة بين المعرفة البدائية والمعزفة التنظيرية من ناحية،وبين المراحل الأولى التي تنشأ عنها عملية الجنون وعملية الإبداع من ناحية ثانية .

لقد اختلف العلماء في تحديد المفاهيم المرتبطة بدلالة لفظة الجنون ولفظة الإبداع ، وعلى الرغم من ذلك فإن الكاتب يرى تشابها في منطلقات العمليتين واختلافا بينا بالضرورة في ناتجيهما . ويحدد الكاتب هذه المنطلقات على أنها نوع من الوجود المغترب يدفع بالفرد إلى محاولة نقضه والتغلب عليه .

وإذا كان الإبداع عملية معرفية فائقة ، يتم من خلالها كشف لمكنون وبسط لكامن وتخليق لتركيب وتوليف لبنية فإنه يعني في الوقت نفسه تنشيط مستويات معرفية متعددة،وتفاعل هذه المستويات مما ينتج عنه العمل الأدبي .

وفي العملية الثانية يكون الهدف الأصلي غائيا كذلك ، يرمي إلى نقض حالة الاغتراب ومن ثم يحدث تنشيط للمستويات المعرفية نفسها ولكن الناتج يكون تحلليا ونكوصيا وليس تركيبيا .

ويرى الكاتب أننا وإن كنا نعرف بعض المستويات المعرفية التي يتم تنشيطها في العمليتين إلا أن هناك مستويات معرفية أخرى يتم كبتها وتتمثل في المعرفة البدائية أو المرحلة الأولى للمعرفة خصوصا مرحلة الصورة والمرحلة التالية لها وتعرف بالمكد Endocept ، أي المدرك الكلي الداخلي حسب اصطلاح الكاتب .

وتتميز هذه المرحلة الأخيرة بأن الخبرة المعرفية التي تشتمل عليها تعد خبرة كلية مدغمة لا يمكن تقسيمها إلى أجزاء أو إحلالها في ألفاظ على نحو ما هي عليه في صورتها الأولى ، وإنما تكون هذه الخبرة في شوق دائم إلى أن تظهر على هيئة صور ، فإن وجدت طريقها إلى الحلم خف ضغطها ، أما إذا لم تأخذ هذا المسار فإنها تكبت وتتحول إلى مسارات بديلة فتظهر في الوساد الشعوري العادي في شكل هلوسة ، أو تتمثل في عمق الوعي وتحفز المستويات الأخرى لاحتوائها ، فيكون الإبداع .

ولا تقتصر العملية الإبداعية على تمثل خبرات معرفية أولية أو بسيطة بل انها تشتمل ، بالإضافة إلى ذلك ، على عمليات أكثر تعقيدا

وتكثيفا ، لا بد من التوقف عندها وتقصيها علميا ، مثل العلاقة بين الإدراك الجشطالتى والذاكرة الكلية وتعدد بنيات الوعى من جهة ومفهوم تعدد الذوات من جهة أخرى .

ويستفيد الكاتب فى تحليله لخبرات بعض المبدعين بشهادات أدبية لهم استطاعوا من خلالها التقاط مرحلة بدايات الإبداع فى تجاربهم الأدبية . ويتقصى الكاتب عمليات التنشيط المعرفى لدى كل منهم بوصفها المدخل الأساسى للعملية الإبداعية نفسها مركزا ، فى هذا الجزء من الدراسة ، على ما هو صورة وما هو مكد .

وتنتهى الدراسة إلى ضرورة التمييز بين مستويات الإبداع المتعددة مثل الإبداع الفائق والإبداع البديل والإبداع الناقص والإبداع المحبط واللا إبداع والإبداع المزيف والفروق الجوهرية بين هذه الأنواع من الإبداع والمستويات المرضية المختلفة التى تقابلها .

كما يلمح الكاتب إلى بعض الجوانب التطبيقية فى تحليله ، خصوصا من حيث تطور اللغة ومفهوم الحداثة فى الشعر ودور النقد والإبداع الذاتى فى خبرة التصوف .

● **ويشدنا لطفى عبد البديع إلى منطقة أخرى متاخمة عندما يبحث فى «جماليات الإبداع بين العمل الفنى وصاحبه»** ، فيتساءل : هل تبدأ استطيقا العمل الفنى من العمل الفنى بعد تمامه أم تبدأ من صاحبه ؟ ويرى الكاتب أن المدارس الفنية كلها تقريبا قد شغلت بالإجابة عن هذا السؤال ؛ فما الحصيلة التى تمخضت عنها الإجابات والتأملات على تنوعها وتباينها ؟

لقد اهتمت الرومانتيكية العربية برؤيا القلب التى تحتل المقام الأول فى المعرفة ، وحفلت هذه الرومانتيكية بالوجدانية العاطفية ، والقلق ، والنزعة الإنسانية ، والانحياز للطبيعة ، وأكدت وحدة القصيدة ، بل وحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهبه . وكان ذلك كله صدى للاستطيقا التى تتعاطى الفن من حيث هو نشاط ذاتى للفنان ؛ فالعمل الفنى مناط الخلق والإلهام ، وهو تعبير عن الذات وتمثيل للواقع فى أفق الحيوية والوجدان . أما النيورومانتيكية فقد أمدت الرومانتيكية بمقولات جديدة جعلت منها استطيقا مثالية تعتد بالمضمون ، وهى نظرية تحاول التأتى إلى الأصل الذى نشأ منه العمل ، وذلك بمجاوزة القصيدة والانتقال إلى مضمون المعرفة السابق على الألفاظ . وتثير هذه المقولات ما يمكن أن يسمى فى النقد بخدعة الأصل . وقد دعا «جاك ماريتان» إلى الوقوف على ما اعتمل فى نفس الفنان لفهم القصيدة . وذهب «هوسرل» إلى أنه كلما اقتربنا من أصل العمل الفنى ابتعدنا عن معناه الفنى . وذهب «فرويد» فى كتاباته الأخيرة إلى أن القوة الخالقة للفنان لا تتبع إرادته .

وهكذا تفرقت السبل بالنقد فلم يصف للشعر ولغته ، بل كان الكلام فى غير موضوعه أكثر من الكلام فى موضوعه . وإذا كان للنقد زمانه فهو الزمان اللغوى لأنه إنما يتقدم بالوجود اللغوى البارز على ما عداه . ويرى الكاتب أن «بارت» يقيم نوعا من التقابل بين الشعر الكلاسيكى والشعر الحديث على أساس أن الأول كتابة فى حين أن الثانى أسلوب ، ولغة مستقلة تغوص فى ميثولوجيا المبدع الشخصية . والعلاقات التى تجمع بين الألفاظ لم تلغ ــ كما ظن « بارت » ــ وإنما أعيد تقويمها فى تناسل جديد يضفى على الدال أهمية مساوية للمدلول ، ويثير قضية العلامة فى تحكمها ، كما أن الشأن ليس فى رد التراكيب إلى الوحدة كما ظن البعض ، بل الشأن فى الاعتداد بالتراكيب الفعال .

أما ما أثير حول الأصالة والإبداع فمنشأه ما أثير فى القرن التاسع عشر حول شكسبير من جدل ، حيث اتخذت مصطلحات (الأصالة والخلق والعبقرية) مكانها الاستطيقى المعروف . وأصالة العمل الفنى اليوم لم تعد بداية من العالم الخارجى ، ولا من سويداء القلب ، ولا من جهة الأشياء الجميلة المتواضعة بتعبير « رلكه » ، بل مما وراء الأشياء جميعا ، فى الوجود اللامتعين ، الذى يغدو العمل فيه أصلا لذاته .

● **أما صبرى حافظ فإن دراسته التى تدور حول «جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافى»** تعد حلقة من مشروع أكبر يتتبع فيه مختلف عناصر التغير التاريخى والاجتماعى والسياسى والنفسى والثقافى التى أدت إلى تغير صورة العالم الواقعى ، على نحو ما يتعامل معه الكاتب العربى المعاصر ، تغيرا كيفيا . وتسعى دراسته هنا إلى اكتشاف أشكال الوعى الأدبى بتلك التغيرات الكيفية التى انتابت العالم ، ووعى الكتاب بها فى الوقت ذاته ؛ ولذلك فإنها تبدأ بقراءة فى سوسيولوجيا الوعى بهذا التغير عبر شهادات ثمانية عشر كاتبا من كتاب الستينيات والسبعينيات فى مصر ، ثم تحدد بعد ذلك المفاهيم الثلاثة الصائغة لمصطلحها الرئيسى وهى : قواعد الإحالة ، والحداثة ، والحساسية ، مبرزة فى أثناء ذلك ملامح المناخ الذى تشكلت

فيه رؤى الحداثة العربية ، ومتناولة فى هذا المجال محددات تسعة هى : الظاهرة الحضرية ، النزعة التقنية ، الإجهاز على إنسانية الفن ، البداثية ، الشبقية ، التناقضية ، التجريبية ، تراخى القبضة المركزية والاجتراء على الأب ، وزلزال فقدان فلسطين وهزيمة يونيو .

ثم تطرح الدراسة بعد ذلك افتراضها الأدبى الرئيسى بأن الحساسية الأدبية قد تغيرت مرتين فى تاريخ أدبنا الحديث ؛ كانت أولاهما فى بدايات هذا القرن مع عصر الإحياء الذى شهد الأجنة الأولى للأشكال القصصية الجديدة من رواية وأقصوصة ومسرحية . وقد بلغت هذه الحساسية الأولى أوج نضجها فى الثلاثينيات والأربعينيات ، ثم أخذت تعانى من مجموعة من التناقضات فى الخمسينيات . أما تغير الحساسية للمرة الثانية فى تقدير الكاتب فقد بدأت بذوره الأولى فى التخلق فى أعقاب الحرب العالمية الثانية وبعد فاجعة انتزاع الصهيونية لفلسطين ، ثم أخذت فى التبلور فى أعمال كثيرة هامشية حتى أخذت صورتها فى أعمال جيل الستينيات .

وتنحو الدراسة إلى الإفادة من التعارض الثنائى الذى أقامه رومان ياكوبسون بين الكناية والاستعارة فى إقامة تعارض مناظر بين الحساسيتين ؛ إذ يرى الباحث أن قواعد الإحالة التى تنهض عليها علاقة نصوص الحساسية الأولى بالواقع تعتمد أساسا على علاقات اقترانية ذات أساس كنائى ، على حين تنهض علاقة نصوص الحساسية الجديدة بالواقع على علاقات التوازى والتناظر ذات الأساس الاستعارى . وتكشف الدراسة فى هذا المجال كيف يفسر لنا الأساس الكنائى للحساسية الأولى كثيرا من الظواهر النقدية والإبداعية التى سادت فى أثناء مرحلة سيطرة هذه الحساسية ، والتى لا يزال الواقع الأدبى يعانى من بقاياها القيمية حتى الآن .

أما بالنسبة للحساسية الجديدة ، أو حساسية الحداثة ، فإن التغير الجذرى فى علاقة الأدب بالواقع خلالها قد أقام نوعا من الجدل الخلاق بين النص والعالم ، استطاع معه النص أن يسهم بصورة أكثر فعالية فى الكشف عن طبيعة العالم الثرية المعقدة . وتطرح الدراسة فى هذا المجال مجموعة من المحددات الأساسية لقواعد إحالة الحساسية الجديدة ؛ منها مفهوم الاستعارة بما هى عملية تفاعل تآزرى ، والتقديم والتأخير ، والتغليب ، وغيرها من المفاهيم التى تفسر الجدل والإزاحة فى علاقة جماليات الحساسيتين فى النصوص الأدبية المعاصرة . ويقدم الكاتب فى هذا الصدد فكرة البؤرة التى يمكن استقطار خصائص الحساسية الجديدة بها وعلاقتها بالهامش الذى مازالت قواعد الإحالة الكنائية تنوش أطرافه ، فيحاول بذلك الكشف عن سر التوتر الدائم الذى يميز نصوص الحساسية الجديدة فى جنوحها المستمر إلى الاقتراب من تلك البؤرة ، التى تظل افتراضا نظريا ، تسعى النصوص الأدبية إلى توسيع أفقه ، وإلى تغيير ملامحه بشكل مستمر .

● وتمضى نبيلة إبراهيم موغلة فى دوائر التحديد النوعى فى بحثها عن «قص الحداثة» ، فترى أن هذا القص يرفض الشكل الروائى التقليدى بما يهدف إليه من إعادة التوازن للحياة ، وأنه يعمد ـــ على النقيض من الشكل التقليدى ـــ إلى إرخاء العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع . وهو إذ يواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية ، وعدم الرغبة فى تمثيله من ناحية ثانية ، يفض هذه الإشكالية من خلال استخدام الشكل التجريدى والخيال المكثف . ومن الطبيعى أن تتغير فلسفة الزمان والمكان فى القص الحداثى ، أما المكان فلم يعد له استقلاله وتميزه بأوصافه التاريخية التى تقف به قريبا من الواقع ، بل أصبح جزءا من التجربة الذاتية التى سرعان ما تحمله فى لغتها ، وفضلا عن هذا فإن المكان قد ضاق بضيق المجال النفسى ، حيث أصبح ممثلا للمجال النفسى ذاته .

وكما تغير بناء المكان فى قص الحداثة ، تغير كذلك بناء الزمن . لقد بتر التسلسل الزمنى فجأة دون تعليل ظاهر ، حيث اعتمد الروائى على لغة مكثفة تشع دلالاتها من خلال حشد من الإشراقات الداخلية ، وبقع متناثرة من الأزمنة المتقاطعة المؤقتة . كذلك تغير مفهوم البطل ووظيفته ، فصار البطل شخصية عامة ، أو الإنسان الصورة ، أو الإنسان الشبح ؛ الإنسان الذى يحاول توحيد ذاته المشتتة فى أكثر من أنا . ومهما يكن من أمر فإن الشخصية فى قص الحداثة كما ترى الباحثة أصبحت جزءا من هندسة النص اللغوى ، فهى لا تتحدد إلا باللغة ومن خلال الكلام وحركته . وبهذا فإن قص الحداثة يعبر عن حيرة الذات وشكها وسلبيتها ، ولكنه يلح من خلال الوعى الشديد بحركة اللغة على إقناعنا بوجودها وبجوهر الحقيقة التى تحاول كشفها .

ولقص الحداثة فى ذلك كما تشرح الباحثة تقنيتان بارزتان ، هما التشكيل الأسطورى والمفارقة ؛ وهو يقترب بذلك من الشعر بما هو لغة إشارية لها خصوصيتها العلامية المميزة ، وبما هو لغة ممتلئة أيضا ، تخرج عن المألوف فى أساليب الربط وتكوين العلاقات .

● وتتبع أمينة رشيد أصول الحداثة فى دراستها « حول بعض قضايا نشأة الرواية» ، وترصد عددا من القضايا التى تمت فى القرن الثامن عشر بفضل

تحول الزمن الاجتماعى واتساع جمهور القراء مع تغير فئاته ، وتطور جماليات الكتابة مما نحا بالرواية نحو الواقعية ، حيث ترى أنه ربما كان من أهم أسباب بلورة شكل الرواية فى أوروبا ، وتخلفه زمنا طويلا فى الوطن العربى ، أن هذا الشكل مرتبط جوهريا بنضج الفكر النقدى واستقراره ، فالنقد والسخرية شرطان من شروط الإنتاج الأساسية . وقد كان لدخول فكرة «الزمكانية» أثر كبير فى تطور جماليات الرواية ؛ تلك الجماليات التى تناولها بالتحليل والشرح «هيجل» و «لوكاتش» و «باختين» . وعلى حين انطلق الأولان من أوجه الشبه بين الرواية والملحمة ، ركز «باختين» على الفروق بينهما لينتهى إلى نتيجة محددة ، وهى أن الرواية هى النوع الأدبى الوحيد الذى مازال فى طور التكوين ، على عكس الملحمة والتراجيديا ، وأنها بالرغم من ذلك تعد التعبير الكامل عن شمولية الحياة من خلال (المحاكاة الساخرة) التى تجدد من خلالها الرواية لغة الأدب ، وتحقق الهدف الأساسى لها وهو نقد الواقع ، ونقد اللغة الأدبية معا . وفى عصر الشك ـــ وفقا لتعريف «ساروت» ـــ لا يعترف أحد بأنه يخترع ، ولا يستحق الاهتمام سوى «الواقعة الصغيرة الحقيقية» ؛ فلقد صار الأدب ، بداية من عصر التنوير ، يتساوى مع النفى والرفض والتشكيك .

إن الحركة فى الفكر ، وفى المثل ، وفى الأسلوب ، هى السمة الأساسية لعصر الشك . وترى الباحثة أنه من خلال تحليل عمل «ديدرو» «جاك القدرى» نستطيع أن نضع أيدينا على «الحوارية» التى تتمثل فى البحث عن الحقيقة ، لا العثور عليها ، بل على التعارضات المعبرة عن ازدواجية الرواية وجدلها أيضا ؛ ومن ثم فإن هذا العمل من أكثر الأعمال المعبرة بحق عن زمنها ، بما يختلج فيه من رفض وبحث ورغبة فى تغيير العالم . ويفضى بنا تحليل حديث «عيسى بن هشام» للمويلحى ـــ فى تقدير الكاتبة ـــ إلى تلمس الجدل القائم بين الماضى والحاضر من خلال الوصف الزمانى والوصف المكانى وحركة الشخصيات ، ولنا أن نجد فيه محاكاة ساخرة لكتابات الطهطاوى الممجدة للحضارة الفرنسية ، ملونة هنا بسخرية من الذات ، سوف تفقدها ـــ على مدى من الزمن ـــ الكتابات العربية . إن تطور الشكل يأتى إذن من نضج السؤال فى داخل التجربة ، وهنا يستقبل التأثير برؤية مختلفة ، ويثرى الحركة ولا يعوقها ، ويرتبط هذا بالنظر إلى التراث بوصفه تجربة حية تنمو من سؤال الحاضر ورؤية المستقبل .

● وحول «حديث عيسى بن هشام» أيضا يكتب عصام بهى بحثه عن المجتمع المتغير والثقافة المتغيرة ؛ على أساس أن «الحديث» فى حقيقته رحلة فى عالم شملته رياح التغيير ، منذ دوت فى أنحائه مدافع الحملة الفرنسية .

وكما طاف أبو العلاء المعرى بابن القارح فى عالم الآخرة ، مارا به فى رياض الجنة ، أو مشرفا معه على عرصات الجحيم ، جاءت سياحة محمد المويلحى فى صحبة وزير «جهادية» إبراهيم باشا ، بعد أن أتى به من وراء القبر ، مطوفا على قطاعات مختلفة من المجتمع ، مستهدفا من وراء ذلك كله ـــ كما ذهب فى مقدمته ـــ شرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، ووصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها . ولا مشاحة فى أن اللقاء المصرى بالغرب لم يكن معدوما قبل قدوم الحملة الفرنسية ، وإن كان بعدها قد أخذ طابعا يتسم بقدر من الشمول ؛ هذا الشمول ـــ الذى يبدو كأنه صدمة ـــ قد أحاط بمختلف مناحى الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية . لقد بدأ محمد على ومن جاء بعده من الولاة ـــ على اختلاف فى التوجه ـــ عملية التحديث من خلال الانفتاح على الغرب من جهة ، واستقدام عناصر بشرية لها خبراتها المهمة فى مجال التحديث الذى رمى إليه محمد على من جهة أخرى . وكان طبيعيا أن يأتى ذلك الانفتاح المباشر والواسع على المجتمعات الغربية بنتائجه ، ويؤدى من ثم إلى صورة من صور «الحراك الاجتماعى» الذى يشير هو كذلك إلى تغير جذرى فى المجتمع العربى بعامة ، والمجتمع المصرى بخاصة .

ولم تكن الحياة الثقافية بعيدة عن هذا التغير بالضرورة ؛ ففضلا عن البعثات التى أخذت طريقها إلى الغرب ، بدأت تيارات جديدة فى نهر الحياة الثقافية فى التبلور والظهور ، تمثلت فى اتجاهات الإحياء فى الشعر العربى ، فضلا عن ظهور فنون أدبية لم تكن معروفة فى مجال النثر ؛ مثل المقال الصحفى ، والفن المسرحى ، والفن الروائى ، وأدب الرحلات وغيرها . وجاء التغير فى مجال التعليم متفقا مع المنحى الجديد فى إرسال البعثات إلى الخارج ؛ ففى حين كان التعليم ذا اتجاه واحد ، وهو الاتجاه الدينى الذى كان يؤديه الأزهر الشريف ، بدأت المدارس المدنية التى أنشئت تقوم بدورها فى نشر اتجاه تعليمى آخر ، اصطبغ بالتوجه العلمى ، فضلا عن دراسة اللغات الأجنبية . وكما ازدوج التعليم ، ازدوجت جهات التقاضى ، فإلى جوار المحاكم الشرعية بقانونها الدينى أخذت المحاكم المدنية فى الظهور ومعها قانونها الوضعى ، هذا فضلا عن المحاكم المختلطة . ويرى الكاتب أن محمد على لم يكن فى مقدوره ـــ وهو يجاهد بوسائله المشروعة أو غير المشروعة فى القضاء على الطبقة التركية وحاشيتها

المملوكية ــ أن يحول دون ظهور طبقة مصرية وسطى لها توجهاتها الفكرية والثقافية ، وما انتهجت من سلوكيات وعادات أقرب ما تكون إلى السلوك الغربى ، بتقدميته ورقيه أحيانا ، وبمخالفته وتعارضه مع سلوكيات وعادات المجتمع المصرى والعربى فى أحيان أخرى . ولم تكن رحلة المويلحى سوى التعرض لذلك كله من خلال الأحداث التى واجهت الباشا القادم من الماضى . ولم يفت الباحث أن يتناول «الحديث» بوصفه عملا أدبيا لم يخلص لشكل فنى واحد ؛ سواء كان الشكل التراثى كما يتمثل فى المقامة ، أو الشكل الحديث الغربى كما تمثله الرواية ، بل جمع بين الاتجاهين ، على نحو تولدت عنه جملة مشكلات نقدية تعرض لها الكاتب بالبحث والتحليل .

● وتختم سامية أسعد بحوث ملف هذا العدد لتطوف بنا فى مجال «المسرح والشعر» ، فترى أن العلاقة بينهما كانت ولا تزال موضوعا مهما أثار اهتمام الباحثين منذ أقدم العصور ؛ إذ بدأ المسرح شعريا ، فكانت المأساة الإغريقية تكتب شعرا ، بعكس الملهاة التى حدد أرسطو لغة النثر مادة لأحداثها ، كما أكد السمات المشتركة بين المأساة والملحمة ، ومكانة الشعر الضرورية لهما .

وفى المسرح الكلاسيكى الفرنسى خلف لنا كل من كورنى وراسين مآسى شعرية ، فى حين كتب موليير الملهاة بالشعر والنثر ، فكان أول من كسر القاعدة المعروفة ؛ إذ مثلت اللغة المسرحية عنده غاية وهدفا بغض النظر عن خواص الشعر أو النثر فى حد ذاتيهما . وبدأ الشعر يفقد مكانته الراسخة فى المسرح الكلاسيكى الفرنسى عندما أراد الفيلسوف «ديدرو» أن يرسى دعائم فن مسرحى جديد هو «الدراما الجادة» التى ينبغى أن تكون ــ على حد تعبيره ــ عادية وبرجوازية بالقياس إلى المأساة البطولية القديمة . وقدم «فيكتور هوجو» محاولة أخرى لتجديد المسرح حين أرسى قواعد الدراما الرومانسية ؛ حيث جاءت مناقضة ، فى كل عنصر من عناصرها ، للمأساة الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة .

ومع مولد المدرسة الرمزية شهد المسرح عودة العلاقة الحميمة بين الدراما والشعر مرة أخرى ، حيث تحول إلى التركيز على مفهوم الشاعرية . إن الدراما الرمزية تكمن حقيقة فى الصراع الميتافيزيقى الذى يعبر عنه أو يوحى به الصراع بين الشخصيات . على أن الدراما الرمزية تقرأ أكثر مما تمثل . ومن الطريف أن «مالارميه» كان يحلم دائما باليوم الذى يحل فيه الكتاب محل المسرح ، والذى يتحرر فيه المسرح من قيود العرض . ومن المهم فى تقدير الكاتبة أن نفرق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامى ، فالدراما الشعرية دراما أولا وقبل أى شىء ، والشعر فيها عنصر ضمن بقية العناصر المكونة لها ، لا يقصد لذاته ، فى حين أن الشعر الدرامى مادة شعرية تصب فى قالب درامى فحسب . والدراما الشعرية هى الشكل الأمثل للمسرح الشعرى ؛ إذ تعقد زواجا متكافئا بين الدراما والشعر . وقد ولدت هذه الدراما الشعرية فى مصر على يد «أحمد شوقى» الذى تأثر بالمسرح الكلاسيكى الفرنسى ، إلا أن الشعر فى مسرحه كان غاية فى حد ذاته ، وهذا ما جعله يستسلم للغناء . وقد ازدهر المسرح الشعرى العربى بعد ذلك على يد عبد الرحمن الشرقاوى فى أعماله الشعرية التاريخية ، وصلاح عبد الصبور ، ونجيب سرور فى مسرحياته الملحمية الشعبية ، وفاروق جويدة وغيرهم . ومن الجدير بالذكر أن لغة المسرح اليوم لم تعد قاصرة على الكلمات التى تنطق بها الشخصيات ، بل اتسع مفهومها لتشمل الجزء الأكبر من العناصر المكونة للمسرحية ، على مستوى العرض والنص معا .

التحرير

الإبداع الفلسفي وشروطه نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل

عزت قرني

الإبداع الفلسفي الذى نقصده هو الإبداع الفلسفي فى مصر . وسوف نقدم أولا بحديث سريع عن الإبداع ذاته ، ممهدين فيه لما سنتناوله بالتفصيل من بعدُ فلسفيا ومصريا ، ثم نعرض لمشكلة الإبداع الفلسفى فى مصر والوضع الفلسفى فيها ، ثم نعرض لبعض محاولات الإبداع بها وللفروض التى تطرحها هذه المحاولات ، ثم نخصص القسم الرابع لشروط قيام إبداع فلسفى مصرى على الحقيقة ، ونختم برؤيتنا للمستقبل لنجيب عن سؤال : ماذا نريد ؟

أولا : فى الإبداع

أ) الماهية :

١ ــ إن ظاهرة الإبداع أهم وأجل من أن تترك للدراسة الحرفية السيكولوجية وحدها ، برغم إسهامات السيكولوجيين العظيمة فى هذا الميدان ، ومنها إسهام المدرسة المصرية بخاصة ، بقيادة الأستاذ الدكتور مصطفى سويف . ذلك أن الإبداع يخص فى الصميم كل الإنتاج الثقافى ، بل كل النشاط الإنسانى بعامة ؛ وهو فى الواقع الهدف الصريح أو الضمنى وراء إنتاج الفلاسفة أو الفنانين أو العلماء أو الكتاب على تنوع ميادينهم . ولهذا فإننا لا نتردد هاهنا فى وضع بعض التحديدات ، والإشارة إلى بعض العناصر التى نعدها جوهرية فى ظاهرة الإبداع .

٢ ــ يمكن أن نقول إن الإبداع هو رؤية فى شكله الإدراكى ، وهو مبادرة فى شكله النشاطى أو الفعلى أو العملى ؛ وجوهره من هذه الناحية أو تلك أنه تجديد ؛ فيمكن أن نقول إذن إن الإبداع رؤية ومبادرة وتجديد .

٣ ــ ولن نتوقف هنا عند المشهور بين العموم من أن الإبداع هو ضرب من النعمة أو هو موهبة ، وما يقابل هذا وذاك من الاهتمام بالجهد وبالتدريب إلى درجة أو أخرى ، ولا عند المصطلحات التى تدور حول « الإبداع » وتصاحب الحديث عنه ، من مثل الذكاء والنبوغ والابتكار والاختراع والخلق والعبقرية ؛ وإنما نريد أن نقصد مباشرة إلى فكرة « الرؤية » . فالإبداع رؤية بمعنيين ؛ أحدهما عام ؛ والآخر أضيق . فالإبداع رؤية من حيث هو إدراك ؛ وهذا هو المعنى العام ، ولكنه على الأخص إدراك نافذ ؛ وهذا هو المعنى الضيق للرؤية الإبداعية .

٤ ــ ومن حيث هو إدراك فإنه فى المحل الأول إدراك للكل ؛ أى إدراك كل لموقف ما ، أيا ما كان المجال . ويعنى هذا ـ أول ما يعنى ـ أن تكون هناك سيطرة على تفصيلات الموقف ، مع بروز الكل فى الوقت نفسه . ويكون الكل المقصود هنا هو « كل العلاقات » ؛ أى العلاقات بما هى مجموع متسق يكون « كلا » . وهو يعنى ـ ثانى ما يعنى ـ أن فعل الإبداع بوصفه « رؤية » يتقدم على هيئة إعادة تنظيم لعناصر الموقف ؛ فلا يكفى إدراك الموقف والسيطرة على تفصيلاته وإدماجها فى كل ؛ فالأهم من ذلك هو تعدى القائم وإعادة تنظيم العناصر ؛ وهو ما يكون أبرز سمات الإبداع على الإطلاق . بعبارة أخرى إن جوهر فعل الإبداع هو إعادة تكوين الواقع ؛ وهو ما ينتهى إلى تغيير النظرة إلى الكون ، على أى معنى تفهم به كلمة « الكون » هذه .

٥ ــ قلنا إن الإبداع رؤية بمعنى الإدراك النافذ . وربما كان أول ملامح هذا النفاذ هو ما يمكن أن نسميه « بالشعور بالبراءة » ؛ أى كأن المبدع يدرك الموقف القديم لأول مرة ، ليرفضه ، ويدركه بعد إعادة تنظيمه من جديد ليكون أول المدركين له ، كأنه لم تكن له به من قبل خبرة . ومن هنا يأتى معنى « البراءة » . ويتصل بهذا الشعور بالبراءة الشعور « بالطازجية » ؛ أى ببطانة شعورية مصاحبة لفعل الإدراك الجديد ، تقوم فى الوعى بالجدة ، وبأن هذا الإدراك ، لأنه لم يسبقه مثيل ، « طازج » نضر ؛ ولا نملك هنا غير التشبيهات .

٦ ــ ولكننا قد نقول ، مستخدمين هذه المرة لغة أكثر دقة ، إن الإدراك النافذ يعنى الرؤية « الجوهرية » للموقف ؛ أى إدراكه فى جوهره ، بمعنى علاقاته وخصوصيته ومغزاه معا ؛ فالإبداع ليس مجرد إدراك جديد ، أى مختلف ، بل هو إدراك جوهرى ، أو قل فى تعبير آخر إن فعل الإبداع يظهر بمظهر النفاذ لأنه إدراك للمنطق الذى يحكم الظاهرة أو الموقف . إن الإبداع بصيرة نافذة سلبا وإيجابا : السلب لأنها تحكم على الموقف القائم بالترك ، وهو ما يعنى الإدانة ؛ والإيجاب لأنها تهيىء للمستقبل ممثلا فى موقف جديد ؛ وفى كلا الحالين يكون هناك تغيير للنظرة إلى الكون (وسنرى من بعد أن الإبداع الفلسفى الحق لابد أن يحكم على التراث والموقف القائم وأن يقومهما من جهة ، ليهجر هذا على نحو ما من الهجر ، وليتعدى ذلك بالضرورة ، وليتجه فى نضارة النظرة إلى تصور نظام جديد من الأفكار . ونحن نستعمل كلمة نظام هنا فى أعم معانيها وأكثرها أساسية) .

٧ ــ إن الإبداع يؤدى فى الواقع إلى كون جديد ، سواء كنا فى ميدان العلم الطبيعى أو فى ميدان الفلسفة أو ميدان الدين ، أو كنا نشير إلى لوحة أو تأليف موسيقى أو قصيدة شعر ؛ فكل من هذه المنتجات تكون « كونا » كذلك ، وتدخل الفنان من جهة ، والمتذوق من جهة أخرى ، فى « كون جديد » ليس هو الكون المعتاد . ومن هذه الزاوية فإن الإبداع هو أيضا نظرة إلى أمام ، وما أصعب تعدى الواقع ! وما أندر القدرة على إدراك المختلف ! ومن يقول « النظرة إلى أمام » يقول إذن فى الآن نفسه « بتعدى القائم والسابق » ، وكان الإبداع فرارا من المألوف ، و« اختراق بالخيال » إلى عوالم جديدة جدة تامة (بالمعنى النسبى لكلمة « تامة » فى معظم الحالات) . ولعل العناصر التى أشرنا إليها أن تكون دليلاً للتمييز بين الإبداع الشكلى ، أو المظهرى ، والإبداع الحقيقى .

٨ ــ أخيرا فإن مفهوم « الرؤية » يؤدى إلى نتيجة مهمة ، ألا وهى أن الإبداع هو فعل شخصى دائما ، أى يقوم به شخص بالضرورة . وهذه هى القاعدة العامة ، وليس عليها إلا أندر الاستثناءات (مثل حالة الأخوين جونكور فى الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر الميلادى) . ومع ذلك ، فإن هذا « الشخص » ليس « فرداً » دائما فى كل الأحيان ؛ وهو فى ميادين الإبداع ذات الطابع الاجتماعى بالضرورة ، من مثل الإبداع الفلسفى والدينى والسياسى وما شابه ذلك ، يصبح أقرب ما يكون إلى « الشخص العام » ، إن أمكن استخدام هذا التعبير ؛ أى الفرد الذى لا يعبر عن نفسه الخاصة بقدر ما يعبر عن روح الجماعة التى ينتمى إليها (وسنؤكد من بعد أن الإطار الضرورى للإبداع الفلسفى المصرى ينبغى أن يكون الوطنية) ، أو كأنه ، فى أحيان أخرى ، معبر عن استجابة شبه قهرية لمتطلبات منطق حركة الموقف الذى يوجد فيه .

٩ ــ تحدثنا فيما سبق عن الإبداع من حيث هو رؤية . أما عنه من حيث هو « مبادرة » ، فإن أول الكلام ينبغى أن يكون بالإشارة إلى كون الفكر قصديا دائما . ولنفهمْ هذا القول هنا على أنه يعنى أن الفكر هو دائما استجابة لفعل من أجل الوصول إلى هدف ما ؛ فلا وجود لفكر معلق فى الهواء ، أو فى الفراغ ، وإنما الفكر دائما يقصد إلى معنى ما ، وإلى تحقيق غرض ما ؛ أو فلنقل إن الفكر يكون دائما فى موقف

وغالبا ما يظهر الإبداع ابتداء من موقف يتخذ هيئة المشكل أو الصعوبة التى لابد من تعديها . والواقع أن « روح الإشكال » ، وهى ضرورية من حيث هى خلفية سلبية للإبداع ، ونعنى بها الميل إلى إدراك المشكل فى الموقف ، لا تتوافر لدى الكثيرين ؛ لأن الميل الغالب هو إلى قبول الموقف والتكيف معه بوصفه ضرورة قد قضى بها ، وفى هذا بعض الراحة . ولكن المبدع رجلٌ (أو امرأةٌ) متاعب (والقلق هو من أخص المميزات الشخصية للمبدع) ، وليس من السهل فى كل الأحوال أن تتكون لدينا روح الإشكال ، بخاصة فى ظل نظم تربوية ترسخ فى النفس الخضوع والخنوع ؛ وهو ما يعنى فى النهاية « اللا فعل » ، فى حين أن الإبداع فى الحقيقة هو « الفعل » الأعظم والمؤسس لكل ما عداه . وليس أدل على هذه الواقعة ، أعنى ندرة روح الإشكال ، من أن الإبداع ، فى بعض مظاهره ، هو « خروج عن الخط » خروجا ملحوظاً ، أو هو ـ صراحة ـ معارضة للسلطة وإرادة لقلبها ليكون المبدع هو السلطة الجديدة أو مصدرها على الأقل . وطَبِّق هذا على التجديد فى الشعر والموسيقى والتصوير والنحت ، أو طبِّقه على إخناتون وعيسى المسيح ، أو على الشيخ رفاعة الطهطاوى ومحمد على باشا ، فستجد تحقيقا لما نقول . ولعل أوضح موقفين فى تاريخ الإبداع المصرى الحديث يشخصان هذه الفكرة هما موقف الشيخ محمد عبده من رجالات الأزهر فى عصره من جهة ، وموقف صلاح عبد الصبور وزملائه من عباس محمود العقاد من جهة أخرى (وقارن أيضا موقف العقاد نفسه وزميليه شكرى والمازنى من المدرسة الشعرية التى كانت مسيطرة أيام شبابهم) . ومادام الإبداع يكون دائما فى موقف ، وما دام شرط إدراك الإشكال شرطا جوهريا لقيامه ، فإنه « فعل » بالمعنى الدقيق ، وما دام فعلا لقلب الموقف (وإعادة تنظيم عناصره ـ كما أشرنا من قبل) ، وتأسيسا لسلطة ، فإنه إذن مبادرة . إن الإبداع يبدأ دائما من الشعور « بالحصار » ؛ وهو استجابة جوهرها تعدى الحصار ، سواء كان ذلك بهدم أسس الموقف ، أو « بالقفز من السور » ، أو بصورة أخرى ؛ وهو فى كل هذا فعل ومبادرة .

١٠ ــ وهناك مجموعة من صفات الإبداع لا تفهم حق فهمها إلا فى ضوء مفهوم « المبادرة » ، كما أن هذا المفهوم يعتمد عليها هو ذاته من جهة أخرى . هذه الصفات هى : التأثير الماخت ؛ الأصالة ؛ المرونة ، الروح النقدية . ولن نفصل فى هذه الصفات هنا .

١١ ــ وإذا نحن جمعنا سمة المبادرة إلى سمة الرؤية النافذة للكل ، بدا لنا الإبداع على هيئة مشروع لتعبئة الطاقات . والأمر كذلك ، سواء على مستوى الإبداع الفنى عند مصور أو موسيقى ، أو على مستوى الإبداغ الفلسفى والسياسى والدينى . ومن هذه الزاوية للنظر يكون الإبداع وظيفة اجتماعية حضارية .

١٢ ــ قلنا إن الإبداع رؤية ومبادرة وتجديد ، وكان لابد من الإشارة إلى التجديد فى ثنايا الحديث عن الرؤية والمبادرة ؛ لأنه لا إبداع من غير التجديد والتجديد الجوهرى . والواقع أن المستوى الأول للتجديد هو الإتيان « بالمختلف » ؛ وفى هذا الإطار نتحدث عن القديم والمعتاد وفى مقابله عن المختلف والجديد . ولكن الإبداع الحقيقى ، كما أشرنا ، هو التجديد الجوهرى ، أى التجديد من حيث هو إعادة تنظيم الموقف بما يؤدى إلى رؤية جديدة للكل ، أو للكون ،

بما يعنى إقامة كون جديد . والواقع أن التجديد المقصود هو فى النهاية إقامة سلطة جديدة . وليس عجبا بعد ذلك أن يكون الإبداع الحق قائدا دائما .

ب) عوامل الإبداع :

١٣ ــ لن نفصل هنا فى عوامل الإبداع ، التى يمكن تقسيمها إلى عوامل ذاتية ، أى تعود إلى شخص المبدع ، وأخرى موضوعية ، أى مستقلة عن شخصه كثيرا أو قليلا ، وتدخل فيها العوامل البيئية ، كما يمكن تقسيمها تقسيمات أخرى ، من مثل العوامل الأصلية والعوامل الفرعية ، إلى غير ذلك . ونشير هنا إشارات سريعة إلى أهم تلك العوامل .

١٤ ــ ومن أهم العوامل الذاتية العامة : الوعى بالقدرة الإبداعية عند المبدع (فليس هناك مبدع لا يعى أنه مبدع) ؛ والقدرة على التركيز ؛ وقوة الخيال ، إلى حد توافر القدرة على « الحلم » إلى أقصى درجة ؛ والثقة بالذات ؛ وتوتر الإرادة ؛ والقدرة على الاستجابة التلقائية ؛ وما يمكن أن نسميه بإرادة التفرد ، أو إرادة الأصالة ـ هذا كله ، إلى جانب توافر حد أدنى من عامل الذكاء المرتفع . ومن العوامل الذاتية التفصيلية : ما يسمى فى دقة أو فى غير دقة « بحب الاستطلاع » ، والرغبة فى الكشف ، وما يواكبه من روح الإشكال والميل إلى إثارة التساؤلات ، وفوق هذا كله توافر أقصى قدر من الروح النقدية ، والقدرة على الاستجابات غير النمطية ، إلى جوار إرادة الاستقلال والتميز فى التفكير . وأضف إلى هذا كله عوامل من مثل القدرة على « النفس الطويل » ، وعلى « تجميع الذات » بإزاء مشتتات الانتباه فى العالم الخارجى ، وعلى حسن وضع المشكلات والقضايا ، إلى غير ذلك . وأخيرا فإننا نؤكد على الخصوص ، فى إطار العمليات الإبداعية ، من دوافعية ومعرفية وإرادية ، تلك الإرادية بوجه خاص ، والدوافعية من بعدها .

١٥ ــ أما العوامل الموضوعية ، فمنها ما هو أقرب إلى المبدع وما هو أقرب إلى البيئة . ومن النوع الأول : توافر التدريب الكافى ؛ والاهتمام بنقطة البداية ؛ والنجاح فى عبور مراحل التأهل للإبداع شموليا ؛ والقدرة على السيطرة على ما يمكن أن يسمى بتكتيكات الإبداع . ومن النوع الثانى : توافر الظروف المهيئة والمناسبة للإبداع ؛ وفى مقدمتها شرط الحرية ؛ وسيادة روح التسامح ؛ وتهيئة الفرصة للتفرغ الإبداعى ؛ والتنظيم السياسى الاجتماعى ، القائم على التعددية بوجه خاص ؛ وتوافر المعلومات بسهولة ، وتحدد الهدف القومى العام الشاحذ للهمة الإبداعية ، وتحدد الهوية الثقافية بشكل يوجه الطاقة الإبداعية على طريق واضح فعال ، إلى غير ذلك .

جـ) الصعوبات :

١٦ ــ وعلى الرغم من أن إمكان الإبداع قائم دائما ، من حيث هو إمكان ، إلا أنه إذا لم تتوافر له عوامل الإبداع ، وعلى الأخص إذا قامت دونه صعوبات قوية ، حتى فى حالة توافر العوامل ، فإن فعل الإبداع لن ينمو ويتطور ، ولن يثمر . ونقصد بالصعوبات هنا العوائق أو المعوقات ؛ وهى أحيانا ما تأخذ شكل « الحجب » . وهناك منها ما هو موضوعى وما هو ذاتى ، وما هو عام وما هو خاص . ومن المفهوم أن أمثال هذه التصنيفات لا يراد بها إلا التقسيم المصطنع لحصر عناصر الموضوع ؛ لأن المواقف الفعلية أكثر تشابكا بكثير من التصنيفات المكتبية .

١٧ ــ ومن المعوقات الموضوعية العامة ، أى بإطلاق ، ضغط السلطات القائمة ، ومنها سلطة التراث أو النقل . والسلطة محافظة دائما ولا تشجع بسهولة على الإبداع . وأحد المشخصات الأساسية للسلطة قوة الرأى العام . وليس من السهل قيام حركة إبداعية فى جانب من جوانب الثقافة دون قيامها فى جوانب أخرى ، بل فى شتى جوانب الثقافة مجتمعة ؛ فيمكن أن نقول إن الإبداع « مُعْدٍ » (من العدوى) . والإبداع المنفرد غالبا ما تضعف مقاومته وقدرته على الاستمرار . وإذا قلبت معظم عوامل الإبداع ونظرت إليها سلبا لظهرت على هيئة معوقات . ومن أظهرها طبيعة التنظيم السياسى الاجتماعى للحياة الثقافية ؛ وعدم وضوح الهوية الثقافية ؛ وغير ذلك . ومن المعوقات الموضوعية الخاصة بالوضع المصرى ، ضغوط الرأى العام والسلطات بأشكالها ؛ وسيادة روح العبودية للسلطات القائمة بأنواعها ؛ والخطة ، الضمنية على الأقل ، لوأد الطليعة الإبداعية ، ولإغراق الإمكانات الإبداعية فى ضباب اللاشعور ، وفى التفصيلات الجزئية ؛ وأخيرا وليس آخرا سيادة سياسة التوجيه والإرهاب من قوى عدّة فى المجتمع ، تؤخذ مجتمعة وفى معظم المراحل . ولا تقل المعوقات الذاتية أهمية عن تلك الموضوعية ؛ وبعضها هو انعكاس لتلك الأخيرة على المستوى الشخصى . ومن ذلك قبول روح العبودية ، والتنازل عن استقلالية الفكر ، والنزول إلى درك « الفكر الارتزاقى » ، وظاهرة الكف الذاتى أو الشلل الذاتى الذى يتلخص فى تصور حكم الرقيب ، أيا من كان ، قبل صدوره ، والخضوع له على الفور ، بما يئد المبادرة ، ويقتل روح الاستقلال ، ويغذى روافد روح العبودية ؛ ويشل الحركة التلقائية ؛ ويغل لسان الصدق .

١٨ ــ ونختتم هذا القسم التمهيدى عن الإبداع بعامة بالحديث عن موضوع لم ينل حقه من الاهتمام فى إطار الدراسات التقليدية إلا هامشيا ، ونقصد به « اتجاهات الإبداع » ، على أساس أن الإبداع فعل يكتسب حركة ذاتية حين يتشكل قواما ملحوظا ، وتكون له اتجاهات هى له من حيث هو ، أى مستقلة عن شخص المبدع ، بل تفرض نفسها عليه فرضا ، ليصبح شخص المبدع مجرد منفذ لمتطلباتها فى واقع الأمر . هذه الاتجاهات هى : الكلية ، الديناميكية ، الجذرية ، الأمد الطويل ، التعددية ، الحرية ، الجوهرية ، الهدفية .

١٩ ــ وينطبق على الإبداع المبدأ المهم الذى تقول صيغته : « الكل أو لا شىء » ، وهو ما نعبر عنه بصفة « الكلية » مأخوذة بهذا المعنى ؛ فالإبداع الحقيقى يمس الميدان كله بالضرورة ، فلا تتصور شاعرا مبدعا حينا ومقلدا أحيانا ، أو فيلسوفا مبدعا فى جانب وتابعا فى جوانب ، ولا مجتمعا خالقا فى ميدان وتابعا لأسياد فى ميادين . ولا شك أن التطبيق الواضح لهذا المبدأ يظهر على الأخص فى مجال الإبداع الثقافى ؛ فالثقافات المبدعة ، وليست كل الثقافات مبدعة (راجع الثقافة الكورية وتلك اليابانية التقليديتين بإزاء سيادة الثقافة الصينية) ، يظهر إبداعها ، أى أصالتها وتفردها ، فى مختلف ميادينها ، من لغة ودين وأخلاق وسياسة وفن (راجع حالة الثقافة المصرية القديمة) . ذلك بأن الإبداع هو تعبير شمولى عن الذات

المتفردة . وفى هذا الضوء يظهر بعض معنى ما قلناه من قبل عن أن الإبداع الحق هو مشروع لتعبئة الطاقات . ولنا أن نضيف أن الإبداع الحضارى المصرى الجديد ، بوصفه قلبا لحركة الإبداع فى إطار عالم الشعوب المتكلمة بالعربية وشعوب أفريقيا وآسيا ، أو أحد مراكزها الكبرى على الأقل ، ينبغى أن يضع هدفا له ، هو خلق طراز جديد من البشر .

٢٠ ــ وإذا ما تأمل القارىء فى متضمنات حديثنا عن الإبداع بوصفه « رؤية نافذة » ، لوجد من بينها خاصية « الديناميكية » ؛ فالإدراك والتغيير والتجديد والتحويل والخلق ، كلها تعنى الحركة الجوهرية الدائبة القصدية المنظمة . فإذا أضفت إلى هذا جميعه أن الإبداع رفض وقبول ، نتج لك أن الإبداع ديناميكى بالضرورة . ويعنى هذا ـ ضمن ما يعنى ـ أن فعل الإبداع ؛ ما إن ينطلق ، حتى يستقل نوعا من الاستقلال عن صاحبه ، أو منفذه ، ليكون ذا حركة ذاتية إلى حد ما ؛ أى أنه يتحرك بذاته (ما لم تقم فى سبيله عوامل سلبية محطمة) . وينتج أيضا عن خاصية الديناميكية أن الإبداع « لا يلتئم طرفا دائرته » إلا ببلوغ غايته ، أى بوصول حركته إلى مستقرها .

٢١ ــ و « الجذرية » هى وجه آخر من وجوه « الكلية » ؛ والعلاقة بينهما كعلاقة « المفهوم » ، « بالماصدق » منطقيا ؛ وهى تعنى أن الإبداع الحق لابد أن يمس الأصول ؛ وهو ما يسمح لنا بالتمييز بين الإبداع الحقيقى وذلك الظاهرى ، أو ـ على الأقل ـ الهامشى . ويبدو أن من مظاهر هذه الجذرية ما يمكن تسميته « بالتأثير المباغت » للإبداع ؛ فمصدر المباغتة هو أن الإبداع الحقيقى يقلب الأمور كلها رأسا على عقب ليعيد تنظيمها من جديد . ومن هنا تكون المفاجأة ويكون الاندهاش . وكما سبق أن قلنا من قبل فإن الإبداع الحقيقى قلب للسلطة وتأسيس لكون جديد .

٢٢ ــ ولا إبداع حقيقيا إلا فى ظل « النَّفَس الطويل » ، أى حين يتحول الإبداع إلى مشروع ذى حلقات ومراحل ، يكون المبدع خلالها قادرا على مجابهة الصعاب وتعدى العوائق ، ممسكا بالنواجذ طوال الوقت بحبل فكرته الجديدة المتين ، لا يسقطه ولا يسهو عنه ، وإن بدا عنه فى عين الغريب لا هيا . وبعبارة أخرى فإن الإبداع يشترط فى المبدع نوعا من الصبر العظيم والمثابرة ؛ فلا إبداع فى ظل « النَّفَس القصير » ، ولا يُدرك الإبداع إلا بالنظر إليه فى خلال « الأمد الطويل » . وينطبق هذا الوصف الإجمالى على حالات الإبداع الحضارى للأمم ، وعلى حالات الإبداع الشخصى للأفراد على السواء . إن الإبداع الحق لا يعرف « بيضة الديك » .

٢٣ ــ وقد أشرنا من قبل إلى أهمية سيادة روح الإشكال من جهة ، والروح النقدية من جهة أخرى عند المبدع ؛ وهذا وذاك يؤدى بالطبيعة إلى سمتين متلازمتين من سمات الإبداع ، ألا وهما أنه يقوم على التعددية من جهة ، وعلى الحرية من جهة أخرى . فمحض الإبداع ، وهو نبذ قديم والإتيان بجديد ، هو البدعة ، يعنى التعددية ويعنى الحرية . إن الابداع يعنى البديل دائما .

٢٤ ــ كذلك كنا قد أشرنا إلى أن الإبداع هو تجديد جوهرى ، وليس أى تجديد ؛ فالإبداع لابد له ، لكى يكون على الحقيقة ، أن يصيب كبد الأمر ؛ وهو ما يعود بنا إلى فكرة « الجذرية » من وجه ما .

٢٥ ــ أخيرا ، فإنه لا يوجد إبداع فى الفراغ ؛ فهو دائما استجابة هادفة قصدية ، وهو ، كما أشرنا قبل سطور ، تقديم للبديل ، وإعادة تنظيم للموقف ، وإعادة تعبئة للطاقات ، بما فى ذلك أشكالها وتوجهاتها . ولنا أن نضيف من هذه الزاوية أن الإبداع ضرورة لاستمرار الحياة المنظمة ، بل لاستمرار « الذات » الجمعية على الأخص . وتاريخ الحضارات دال على أن الاستجابة الإبداعية هى وحدها التى توفر السيادة للحضارة ، وتسمح لها بالاستمرار على مدى الحياة . ولا تضمحل الحضارة وتنهار إلا حين تفتقر إلى نمط الاستجابة الإبداعية . ولك أن تقول الشىء نفسه ، على نحو ما ، عن مستوى المبدع المفرد ، فنانا أو فيلسوفا ؛ فهو إما أن يكون « شيئا » ، أى أن يقدم إبداعا ، وإما أن يكون « لا شىء » ؛ أى أن يكون مثل هذا وذاك ولا فرق . وهناك كثير من شواهد « ضرورة » الإبداع لحياة المبدع ولا ستمرارها ؛ وحين ينضب ماء الإبداع ، لا يصبح لحياة المبدع من معنى .

ثانيا ، وضعنا الفلسفى

ما الفلسفة :

٢٦ ــ لابد أن نتعرف ، فى سرعة وإيجاز ، طبيعة الفلسفة ، تمهيدا لتعرف وضعنا الفلسفى . وسوف نعالج هذا الموضوع على حسب العناوين التالية : الفلسفة بوصفها نشاطا ؛ موضوعها ؛ منهجها ؛ هدفها ونتائجها ؛ الفلسفة بما هى تخصص ؛ ثم نقدم تصورنا للفلسفة من حيث هى مبحث فى « الأصوليات » .

أ) مقدمات :

٢٧ ــ لسنا هنا بطبيعة الحال فى مجال تقديم تعريفات الفلسفة على النحو الذى نجده فى الكتب التعليمية ، ولا يعنينا أن نقف عند ما فهمه بشأنها اليونان أو الإسلاميون أو فلاسفة الحضارة الغربية ؛ فلا يهمنا التاريخ هنا كثيرا أو قليلا ، وإنما نظر نحن مباشرة إلى ذلك الجانب من أنشطة الثقافة ، ونجد أنه يبحث فى الأصول والغايات على نحو عقلى شمولى (أو كلى) ، ويمكن أن نفصل طويلا فى هذا التعريف لنتعرف متضمناته من جهة ، ولنبين كيف أن ما ليس بفلسفة يشار إليه سلبا فيه من جهة أخرى . لكننا نكتفى الآن بأن نؤكد فحسب هذه العناصر الثلاثة الكبرى للنشاط الفلسفى : الأصولية ، العقلية ، الشمولية .

ب) الفلسفة بوصفها نشاطاً :

٢٨ ــ وكما هو الحال فى اللعب ، فإن محض نشاط الفلسفة ، أى فعل البحث الأصولى ، أهم من نتائجها كثيرا ، بل يمكن أن نقول إن أهم آثار الفلسفة هو فعل التفلسف ذاته . إنك قد تستطيع أن توجز فلسفة ما (وهنا نقصد نتائجها) فى سطور عدّة ، ولكنك حينئذ تكون قد حصلت على جسد بغير روح ؛ أما حين تتابع خطوات العقل الفلسفى وهو يعرض الأمر ، فإنك حينئذ تكون أمام الحياة الفلسفية ذاتها ، وتكون قد وضعت يدك ، بل نبضك ، على نبضها ، حتى لو لم ينته البحث إلى « قول » محدد .

ومغزى هذا أن التساؤل ، بل الإشكال ، هو من جوهر الفلسفة . وليس من باب المصادفة أن الفلسفة لا تكاد تظهر حتى تضع أمامنا « مشكلة » تتولد عنها مشكلات . ومغزاه أيضا أن النشاط الفلسفي هو في جانب من أهم جوانبه « جهد » ؛ ولذلك فلا فلسفة بغير توتر . والفلسفة العظيمة هي التي تنقل روح التوتر إلى مستقبلها . وحتى لو أدت به إلى نتائج « يطمئن » إليها ، فإنه الاطمئنان الناتج عن جهد المشاركة ، وليس اطمئنان المستسلمين .

٢٩ — ومن جهة أخرى فإن الفلسفة « كشف » ؛ وهي كشف بأدق المعاني ؛ لأنها « خلق » على المستوى التصوري للعالم ، أو على الأقل لعالم جديد ، حين تضع نظاما فيه الأول والآخر والأساس والتابع . وحتى حين تبين الصلات بين المفاهيم فإنها تكشف عن عالم من نوع ما . وهي حين تقدم تصورها الجديد فإنها في اللحظة نفسها التي تقترح فيها تقوم برفض تصور أو تصورات سابقة . ولهذا فإن الفلسفة دائما « اقتراح ناقد » . ولذلك فإن المرونة سمة أساسية من سمات الروح الفلسفية . وربما تبدت في مبدأ من أهم مبادىء الموقف الفلسفي ، ألا وهو الانطلاق من التعددية ورفض الواحدية ؛ فما دامت الفلسفة رفضاً لتصور وتقديماً لآخر جديد ، فإنها بطبيعتها لا تقوم إلا في إطار التعددية . وكل فلسفة تنتهي إلى رفض التعددية تخون الروح الفلسفية الحقة .

٣٠ — وهذا كله يؤدي بنا إلى الربط الجوهري بين النشاط الفلسفي والحرية ؛ فلا إمكان للفلسفة في إطار العبودية لسلطة ما ، أيا ما كانت . ويترجم هذا على المستوى الشخصاني بما يسمى باستقلال الفيلسوف ، فالفيلسوف « الموظف » أو « الإيديولوجي » أو « المرتزق » إن هو إلا فيلسوف زائف ، بل هو في النهاية عدو الفلسفة . وليس استقلال الفيلسوف مؤديا إلى انفصاله عن المجتمع ، بل هو استقلال عن السلطات القائمة في المجتمع ، ليكون هو نفسه سلطة جديدة ، من نوع أعلى . وربما نجح في التعبير عن القوى الحقيقية في الثقافة ، تلك التي تتعدى مصالح السيطرة الاقتصادية والسياسية ، بقدر ما يمكن ذلك ، لتكون هي « الذات العليا » في مقابل « الأنا » الفاعل في ثنايا الأحداث اليومية .

جـ) الفلسفة هدفاً ونتائجَ :

٣١ — إذا كانت وظيفة الفلسفة تقديم تصور للعالم ، فإن هدفها هو الوصول إلى رؤية واضحة جذرية (أصولية) للكل ، ونتيجتها هي زيادة مساحة تلك الظاهرة الإنسانية الكبرى ، ألا وهي الوعي بتكامل الكل ؛ فبالفلسفة يبرز الكل وتعاد صياغة وظائف الأجزاء في إطاره . وتأخذ الفلسفة أحد شكلين رئيسيين : فهي إما فلسفة تبرير ، وإما فلسفة توجيه ؛ أي أنها إما أن تبرر أوضاعا قائمة بإعطائها الصياغة النظرية التأصيلية ، وإما أن تعرض البديل التأصيل تمهيدا لتغيير الواقع والعمل . من ناحية أخرى فإن الفلسفة في حدها الأدنى تقدم نوعا من المعرفة ، ولكنها في قمتها تقدم ما هو أهم من المعرفة ؛ تقدم « الفهم » . ولعل هذا أن يكون معيارا للتمييز بين الفلسفة الدنيا والفلسفة العليا ، بل بين الفلسفة السلبية والفلسفة الإيجابية . ومن هنا فإن الهدف من الفلسفة هو حقا تغيير العالم ، أو قل ، بالدرجة الأولى ، تغيير نظرتنا إليه تمهيدا لتغييره ، بحيث يكون المقصود هو العالم الإنساني في المحل الأول ، ومن بعده ، بعيدا ، العالم الطبيعي . لذلك فإن الإطار الفعلي للفلسفة ، حتى حين تتحدث عن الوجود والكون والمعرفة ، هو إطار الإنسان ، كائنا بذاته ، وكائنا اجتماعيا ، وممثلا للكون ، وعلى صلة ضرورية به .

د) موضوعها :

٣٢ — ولعل القارىء قد لاحظ أننا لم نشر إلى « الحقيقة » بشيء في سياق حديثنا عن هدف الفلسفة . وإن المدقق في مفهوم « الحقيقة » ، يجد أن له وجهاً « منطقياً » وآخر « وجوديا » . أما الوجه المنطقي فإنه يعني تطابقا بين حكم ، أو قضية ، وشيء (أو أشياء وعلاقات) . والفلسفة ليست إشارة إلى وجود خارجي ؛ إلى « موضوع » يقف بإزائها موقف المرجع من القول المشير إليه ؛ لأن الفلسفة إعادة ترتيب لمجموع الأقوال والتصورات على نحو تأصيلي شمولي ، بطريق العقل البرهاني . وبهذا لا تكون الفلسفة تعبيرا عن « حقيقة » بالمعنى المنطقي . ويمكننا أن نتصور فلسفات عدّة تعبيرا عن تأصيل للمجموعة نفسها من الأقوال والتصورات التي تكوّن ثقافة عصر ما .

وعلى غير حال الفلسفة ، فإن « المعرفة » على المستوى الأدق لها ، أي مستوى « العلم » بالمعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة ، هي التي تجعل من الحقيقة (المنطقية) هدفا لها ، في حين يصبح هدف الفلسفة أقصى قدر من « العقلانية » ؛ بمعنى وضع اليد على الجذور الأصلح لضم أكبر مساحة من حقل الثقافة تحت ضوئها ، أي تحت تفسيرها . وهذا ما سبق أن أشرنا إليه بعبارة أخرى حين استعملنا اصطلاح « الوعي بتكامل الكل » ، وعلى الحد الأدنى فإن هدف الفلسفة يصبح أكبر قدر من « الاتساق » بين « الأصول » التي تعرضها الفلسفة ، والظواهر الجزئية موضع التوحيد التفسيري .

٣٣ — أما الوجه الوجودي للحقيقة فإنه يشير إلى « الواقع » أو إلى « الموضوع » الأكبر ، الذي هو في النهاية « الوجود » بأقوى وأشمل ما يدل عليه هذا التصور . ومن هذه الزاوية تكون « الحقيقة » ، أي الوجود ، موضوع الفلسفة ، ولكنها الموضوع الأخير ، أو الثاني ، لأن موضوعها المباشر هو ، كما قلنا منذ قليل ، أقوال الثقافة وتصوراتها في عصر معين . وقد سبق أن قلنا إن الإنسان يمثل مركزا في قلب هذا الموجود ؛ وهو فيه على السواء واضع السؤال ومفتاح الإجابة . ويحتاج بيان العلاقة بين الموضوعين إلى تفصيل وتدبير ليس هذا مكانه .

هـ) منهجها ومناهجها :

٣٤ — يتتج عن بعض ما سبق أن منهج الفلسفة العام هو « التأصيل » و « الشمول » . ولكن طريقة عرض الفلاسفة لأبحاثهم تتباين تباينا كبيرا ، كما أن طريقة تناولهم لمادة الفلسفة ، أي للأقوال والتصورات التي تعمل عليها ، تختلف كذلك فيما بينهم . ومن ثم يمكن في الوقت نفسه أن نتحدث عن « منهج » الفلسفة وعن « مناهج » الفلاسفة . ولا شك أن قدرا كبيرا من خصائص المنهج الفلسفي يقوم في مجرد فكرة « البحث » ذاتها ؛ فالفلسفة كما أشرنا هي بحث في المحل الأول والأهم ، ولكنها بحث من نوع خاص متميز عن مختلف ألوان البحوث الإنسانية ، لأنه يتجه إلى الأصول ، ويشترط النظرة الشمولية ، ولا يقوم إلا على العقل . ونشير هنا إلى مسألة

جزئية ، ولكنها جديرة بالإشارة إليها ، دون تفصيل لا يحتمله المقام ، ألا وهى تغير معنى « البرهان » بين الفلسفة والعلم . فالبرهان العلمى ، فى ميدان الطبيعة والإنسانيات ، يقوم على إقامة الحجة على وجود التقابل بين القضية والظواهر الموضوعية التى تشير إليها ؛ أما فى الفلسفة فإن البرهان الفلسفى هو ، إيجابا ، إقامة الدليل على « الاتساق » بين المقدمات والنتائج ؛ وأحيانا ما ينزل درجات ليصبح مجرد التفضيل لمبدأ بإزاء مبادىء أخرى ، لأن الأول أكثر قدرة على تفسير أكبر قدر من الظواهر ؛ أى لأن شحنته « العقلانية » ، أى قدرته التفسيرية التأصيلية ، أعظم من تلك المبادىء الأخرى . إن الفلسفة فى النهاية إن هى إلا « اقتراح » برؤية ؛ ولذلك فليس لمنهجها « ضرورة » المناهج العلمية المعروفة ، ولا هى بحاجة إلى ذلك . ويمكن القول إن البشر فى كل عصر من العصور يتوزعون على عدد من الفلسفات ، بحسب ما يجدونه فى هذه أو تلك من وشائج القربى مع أفكارهم الخاصة ، ويكون فضل الفلسفة أنها تصرح وتفصل ، فى حين أن اتجاهاتهم هم تكون أقرب إلى الضمنى وإلى الإجمال . وعلى هذا فلا مجال للحديث عن الفلسفة من حيث هى « علم » ، ولا مجال للحديث عن « الموضوعية » أو ما شابه . ولن نفصل هنا فى مسائل منهجية مهمة ، من مثل لجوء الفلسفة إلى « التجريد » الشديد ، وهو ما يتصل بفكرتى الأصولية والشمولية معا ، فليس هذا الحديث التمهيدى عن مشكلة الفلسفة فى مصر موضعه .

و) الفلسفة بما هى تخصص :

٣٥ ــ من القادر على فهم الفلسفة ؟ يجب أن يكون الجميع قادرين . من القادر على تقديم فلسفة ؟ لا يملك واقع الحال وضرورات الأمر إلا أن نجيب جميعا : أفراد نادرون ؛ فلا شك فى أن الفلسفة تخصص ، بل هى صنعة واحتراف ، وصنعة نادرة . والسبب هو أنها تتطلب خصائص خاصة جدا ، تعود إلى ما يناسب الثلاثى الفلسفى : الأصولية والشمولية والعقلية . ومع ذلك فإن هناك دائما ، وفى كل المواقف الكبرى ، فلسفة ، صريحة كانت أو ضمنية . ومن هنا فإنه يمكن أن نتحدث عن « نداء الفلسفة » الضرورى ؛ وهو نداء البحث عن « العقلانية » ، وعن « التنظيم » ؛ وهو ينبع من حاجة تبدو معطاة مع أول خطوات الفعل الإنسانى : الحاجة إلى الفهم . وقد سبق لنا أن ميزنا بين الفلسفة والمعرفة ؛ ويمكن أن نقول على نحو ما إن صعوبة الفلسفة بما هى تخصص تأتى من أنها بالضرورة « معرفة المعرفة » . ويؤدى هذا إلى أن أحد الفروض الأساسية التى تقوم عليها الفلسفة يتمثل فى تقدير المعرفة بذاتها تقديرا إيجابيا . ومن نافلة القول أن يقال إن ذلك الفيلسوف « المتخصص » لا يقوم بعمله ذاك ابتداء من ذاته الفردية ، ولا لمصلحتها ، على نحو ما يتخصص متخصص فى طب الأطفال أو التصميم الهندسى أو فن التدريس ؛ وإنما منطلق الفلسفة بما هى تخصص هو الأنا الجمعى . ومرة أخرى يبدو لنا الفيلسوف قائدا بأدل ما يفهم به هذا الاصطلاح .

ز) من الفلسفة إلى الأصوليات :

٣٦ ــ هل هناك فيلسوف مصرى قديم ؟ الجواب : لا ، إذا أخذنا الفلسفة على المفهوم والنموذج اليونانيين . هل هناك فلسفة مصرية قديمة ؟ الجواب : نعم ، بالضرورة ، إذا أخذنا الفلسفة بمعناها الأعم ، بما هى تصور متسق للكون ، يبرز المبادىء والغايات ، وبوصفها جزءا لا فكاك منه فى كل ثقافة ، سواء أكانت ثقافة قبيلة صغيرة منعزلة فى مجاهل استراليا ، أو ثقافة الصينيين ، أو ثقافة الحضارة الغربية الحديثة . إن اختزال تصورات ثقافة إنسانية معينة إلى مبادىء أساسية هو جهد يشبه أن يكون تلقائيا ، فور بروز هذه التصورات بروزا واضحا ، سواء على مستوى النظر أو ـ على الأقل ـ على مستوى الفعل والعمل . إذن فجوهر الفلسفة هو البحث ، بطريقة معينة ، عن الأصول (ومنها المبادىء ومنها الغايات) . ولذلك فإن الفلسفة هى على وجه الدقة مبحث الأصول العامة . وسوف نتحدث من بعد عن العوامل المباشرة التى تدفعنا إلى تفضيل تعبير « الأصوليات » على كلمة « الفلسفة » ، دلالة على المضمون نفسه ، الذى أوضحناه فى الفقرات الأخيرة . ولكننا سوف نستمر فى استخدام كلمة « الفلسفة » ، ونبدأ فى استخدام « الأصوليات » كذلك منذ الآن على نحو تدريجى .

الوضع القائم :

٣٧ ــ يمكن أن نوجز وصف الوضع الفلسفى المصرى القائم بكلمة واحدة ، هى : الضياع . وليس هذا بتعبير أدبى أو انفعالى ، وإنما هو وصف موضوعى دقيق ؛ لأن له مضمونا محددا يتمثل فى شيئين : عدم تحديد الهوية المصرية ، وعدم معرفة الأهداف العامة للمجتمع ، وما ينتج عن ذلك من افتقاد خطة عملية للتحرك القومى . وإذا كان هذان المضمونان عامين ولا يخصان الوضع الفلسفى ذاته وحده ، فإن هذا لا يقلل من قوة انطباقهما على الوضع الفلسفى الذى هو جزء من كل ؛ وما ينطبق على الكل ينطبق على الجزء . وإذا كان هذا المضمون هو الأساس العام للضياع الفلسفى ، فإن لذلك الضياع مظاهر محددة ، هذه أهمها :

٣٨ ــ (أولا) ـ الضياع فى الغرب : يعوم الجهد الفلسفى المصرى ، بخاصة منذ انتظامه على نحو مؤسسى مع إنشاء قسم للفلسفة فى الجامعة المصرية ، فى بحر لا شاطىء له ولا قرار ؛ فالغرق فيه مضمون منذ اللحظة الأولى . ذلك هو بحر الوهم العظيم المسمى « واحدية الحضارة » ، الذى بشر به « فيلسوف » حركة الأعيان ، « أصحاب المصالح الحقيقية » فى مصر ، أحمد لطفى السيد ، حين قال حرفيا : « إن الأوربيين هم « أساتذتنا » ، وعلينا أن نتتلمذ عليهم » . ويحتاج موضوع الضياع فى الغرب إلى كتب عدة للتفصيل فى أشكاله وبداياته وتحولاته ونتائجه التى نغوص فى أوحالها اليوم . وسوف نعود اليه من بعدُ فى هذه الدراسة ؛ ولكننا نكتفى بأن نقول الآن إن واحدية الحضارة وهم عظيم ، بل هو الوهم الأعظم ؛ لأن الحضارة ليست واحدة ، وليس هناك عصر واحد ؛ لأن العصر لا يكون إلا فى إطار الثقافة ؛ والثقافة لا يمكن أن تنقل مهما ظن السذج الذين يعمون عن رؤية الحقائق الحضارية ، ويظنون أن التاريخ خط متصل ينتظمه سلك واحد . وهم بهذا يبيعون بضاعة السيطرة الغربية على أدق المعانى ، وهم فى هذا لا يدرون ، أو يكادون ، ماهم فاعلون ؛ ويعلنون أن من لا يرى رؤيتهم هو الأعمى ، ويتشنجون تشنج القطعيين الذين لا جلاء لبصيرتهم .

٣٩ ــ (ثانيا) ـ الضياع فى التراث : وهو يقابل الشكل الأول من

أشكال الضياع ، وربما جاء رداً عليه ، وهو على كل حال ضياع « أكرم » من ذاك السابق ، ولكنه ضياع على كل حال . والعلة هنا هي العلة نفسها هناك ؛ فالحضارة الإسلامية التاريخية قد اكتملت دورة نموها وأقفلت دائرتها بتبدد السلطنة العثمانية عام ١٩٢٣م . وربما تقوم حضارة إسلامية جديدة ، بمعنى تنظيم شامل اجتماعي وسياسي واقتصادي وثقافي يقوم على أساس ديني ، ولكنها لا « يمكن » ، نظرا لضرورات مفهوم « الحضارة » ، أن « تعيد » أشكال الحضارة الإسلامية التاريخية نفسها . ومن هنا فإن « التراث » ، أي مجموع الإنتاج الثقافي الذي أنتجه البشر المسلمون (خلافا للقرآن والثابت الصحيح من السنة ؛ فهما باقيان ما بقي الدين) ـ ذلك التراث لا يمكن بحكم التعريف ذاته إلا أن يكون ذا طبيعة « تاريخية » ، أي على صلة بالماضي وحسب ، ومن ثم فلا وظيفة له ، لا في وضعنا الحاضر ولا حتى في حالة قيام حضارة إسلامية جديدة ؛ فهذه ، في حال قيامها ، سوف تضع لنفسها ، بالاعتماد على تفسير جديد بالضرورة للقرآن والثابت الصحيح من السنة ، « تراثها » ، وسيكون حياة ساخنة في البداية ، ثم إطارا مرجعيا للأجيال اللاحقة من بعد ذلك طوال الحقبة التي ستدوم عليها هذه « الحضارة الإسلامية الجديدة » المفترضة . ونخرج من هذا كله بأن التراث التاريخي الذي ورثناه من الحضارة الإسلامية السابقة (وهي كائن زمني على خلاف مصدري الدين الإسلامي ، فهما على نحو ما خارج عامل الزمن) ـ هذا التراث هو بالضرورة مجرد تاريخ وليس إطارا « مرجعيا » لنا اليوم ولا غدا على أي نحو سيكون عليه هذا الغد . وطبّق هذا المقال نفسه على التراث المصري الذي نرثه ، بالضرورة ، من مصرنا القبطية ، وعلى التراث الذي نرثه من مصرنا القديمة ؛ فهذا وذاك هو بالضرورة محض تاريخ . إذن ، فكل محاولة « لإحياء » التراث هي محاولة زائفة غير ممكنة بالضرورة ؛ وهي محض « كلام » يقول به من لا يفقه دروس الحضارة ؛ وخير له أن يولي وجهه ، ليس شطر التراث ، بل شطر المصادر الدائمة ، وهي في حالة الماضي الإسلامي القرآن والثابت الصحيح من السنة . وعلى هذا ، فإن دعاوى « تجديد التراث » ، واكتشاف مذاهب « معاصرة » غربية (!) في نصوص من التراث ، وإعادة التفسير « العصري » المزعوم للمتفلسفة الإسلاميين وغيرهم ، وكأن ابن رشد مثلا أو متكلمة المعتزلة يتكلمون بلغتنا ، كما يظن بعض السذج من متوسطي الذكاء ، كل ذلك زيف وجهد عقيم ، يقوده إما جهل مقيم أو مكر عظيم .

٤٠ ـ (ثالثا) ـ الضياع على مستوى برامج الفلسفة في الجامعات . فلنقلها في وضوح وحسم : إن برامج دراسة الفلسفة في الجامعات المصرية بغير قيمة كبيرة ؛ لأنها لا تقول شيئا ينتظره الطالب أو يهتم به ، إلا فيما ندر ، ويكون ذلك على الرغم من روح تلك البرامج . ذلك أنها موضوعة على النمط الأوربي ، الفرنسي منه بخاصة والإنجليزي ؛ ولذلك فإنها تعبير مجسم عن « الضياع في الغرب » . ومن مظاهر البلاء العظيم أن دراسة ما يسمى « بالفلسفة الإسلامية » ذاتها يوضع من وجهة نظر غربية ، ويمثل مكانة ثانوية بالقياس إلى المساحة التي تصول فيها وتجول أفكار وتصورات وأطر تنتمي إلى الفلسفة الغربية . وبماذا يخرج الطالب من هذه الدراسة ، على الأقل في جانبها التاريخي ؟ نحن نقول : بلا شيء يهمه ، وبأشياء تزيد من ضياع وجهته ؛ فلا هو بقادر على « فهم » ما يعرض عليه من نتاج الفلسفة الغربية ، وما أقل القادرين على ذلك من بين أعضاء هيئة التدريس أنفسهم في أيامنا هذه ، ولا هو ينجو ، من جهة أخرى ، مما يمكن أن نسميه « بؤس الوعي » ، وهو ناتج ضروري عن شعوره بعدم القدرة على متابعة ما يقدم إليه على أنه نموذج الأفكار . ومن هنا ينشأ شعور بالنقص ، ومن هنا يأتي الضياع لمن يتناضل من الطلاب من أجل السيطرة على بعض مناحي « تاريخ » الفلسفة الغربية ؛ الضياع في مسارب لن يخرج منها بشيء ؛ لأن تلك الأفكار ليست أفكار ثقافته اليوم أو بالأمس القريب أو البعيد . إن ديكارت أو سارتر لم يفكرا لنا ولم يكونا ليستطيعا .

٤١ ـ هذه هي أبرز مظاهر الضياع الفلسفي . وهناك مظاهر أخرى لن نستطيع الحديث عنها في هذا المقام ؛ منها مظهر التزييف ، أي الزعم بأن هناك « فلسفة » ما للنظام السياسي ، كما رأينا في حقبة الستينيات ، ومن ثم الزعم بأنها فلسفة مصر كلها ، كتبها بعض « الأيديولوجيين » ، ناقلين لها من بعض الكتب المدرسية من هذا المذهب أو ذاك ؛ ومنها مظهر تعمية المشكلات الحقة ، وصرف الانتباه والجهد في مشكلات زائفة ، من مثل « الأصالة والمعاصرة » حينا ، والدين والعلم حينا آخر ، مما تلوكه أقلام أنصاف « الكتاب » الذين سرعان ما يلبسون مسوح « المفكرين » ثم « الفلاسفة » مع مضي الزمن ؛ ومنها مظهر الازدواجية في تقويم الفلسفة ؛ فحينا يستعمل الاسم لكل ما يراد له أن يكون مهما أو عظيما ، وحينا تُسخر ألسنة مسئولة وتحرف الاسم ليصبح « فلسفة » ! وهذا ما يشكّل ظاهرة خطيرة هي الازدواج الوجداني إزاء الفلسفة ، ما بين إقبال وإدبار ، أو بين قبول ورفض . ولكن التفصيل في هذه المظاهر ، حتى ولو كان على سبيل الإشارة السريعة كما فعلنا ، مع المظاهر الثلاثة السابقة ، سيخرج عن حدود صفحات هذه الدراسة ، بل عن غرضها المباشر ، وهو تصور الموقف ، والإشارة إلى المخرج .

الأصول التاريخية :

٤٢ ـ لا شك أن لوضع الضياع هذا أصولا تاريخية تمتد بعيدا . ويمكن أن نعيد صياغة أهم مظاهر الضياع الفلسفي المصري ، لكي نعيد توزيعها على المراحل التاريخية التي نعدها مسئولة عن الوضع الفلسفي القائم ، وأن نضمها في ثلاثة : أ) الإدبار عن الفلسفة من حيث الأصل ؛ وعلى درجة أدنى التشكيك في قيمتها ، أو بيان أنها ـ على أحسن تقدير ـ مجرد ترف ، وقد تكون ترفا ضره أكبر من نفعه . ب) الارتماء في أحضان الفلسفة الغربية ، على نحو ما أشرنا إليه . جـ) عدم القدرة على اتخاذ المبادرة ومجابهة المطلب الثقافي الحتمي القاضي بإنشاء فلسفة مصرية حقا على مستوى احتراق متخصص .

٤٣ ـ أما المظهر الأول ، ونسميه مظهر الإدبار عن الفلسفة ، فإن منبعه الحقيقي هو رواسب الثقافة الإسلامية التقليدية ؛ وهي لا تزال فاعلة من خلال تعلقها بأذيال التدين الإسلامي . ونحن ، كما ألمحنا ، نفرق بين الجانبين تفريقا حاسما . ولكن الواقع أن الاتجاه العام في الثقافة الإسلامية التقليدية ، منذ القرن السادس الهجري ، وبعد هجوم أبي حامد الغزالي على الفلسفة والفلاسفة ، أصبح يسير في خط إدانة الفلسفة ؛ وشيئا فشيئا ابتعدت الأنفس الورعة عن الاهتمام بها ، ووصلنا في النهاية إلى قواعد من مثل : « من تمنطق فقد

تزندق » ، حتى لنجد ، رفاعة رافع الطهطاوى ، فى أول كتاب عربى وإسلامى حديث ، هو « تخليص الإبريز » ، يعيد الحديث عن الفلسفة بلهجة الاحترام ثم الترغيب ، ولكنه لا يقدم الحديث عن الفلسفة إلا بعد أن يمهد ويحتاط . ولم تكن إشارتنا هذه إلا من أجل الاستيفاء التاريخى ؛ لأن المعاهد الدينية الحديثة لا تفزع من الفلسفة فزع القدماء ، بل إن هناك تحولا إيجابيا فى مواقفها ، يتمثل أظهر ما يتمثل فى وجود قسم من أقسام كليات أصول الدين بالأزهر الشريف يحمل اسم « العقيدة والفلسفة » ، وإن كان الهجوم على الفلسفة يظهر بين حين وحين ، وفقا لمدى اقتناع الأساتذة أنفسهم .

٤٤ ــ وأما المظهر الثانى ، وهو الضياع فى الغرب ، فإنه يبدأ واضحا حاسما منذ عهد دستور ١٩٢٣ ، بعد ما مهد له منظرون من أمثال قاسم أمين ثم أحمد لطفى السيد . وما مواقفها إلا النتيجة التى كان الاحتلال يرجو أن تختمر بذورها ، وأن تثمر ثمرتها فى عقول المصريين ذواتهم ، لتكون درسا أساسيا من دروس الإخفاق التاريخى لحركة مصر فى القرن التاسع عشر الميلادى ، وأثرا غير مباشر من آثار الاحتلال البريطانى ، ومن قبله ومعه النفوذ الفرنسى ، فى أجواء الثقافة العليا .

٤٥ ــ وأما المظهر الثالث ، وهو مظهر عدم المجابهة والنكوص عن المبادرة ، فإنه أثر مباشر للسياسات العامة للحكم فى مصر فيما تلا ١٩٥٢ ، حيث برزت ظواهر خطيرة ، بدأت بما نسميه « استقالة » المفكرين ، أى نكوصهم عن أداء واجبهم التأصيلى فى استقلال ومثابرة ، وذلك فى الأغلب الأعم ، وعلى درجات متفاوتة . ومهما تكن الأسباب الموضوعية لذلك ، وفى مقدمتها الترهيب والغواية ، وانتهت بهذه الظاهرة المرضية التى نسميها بظاهرة « الحاكم المفكر » وما يتبعها من ظواهر فرعية ، من مثل « الموظف الأيديولوجى » ، و« المفكر المرتزق » ، وصعود كتاب صحفيين إلى مرتبة « المفكرين » ، والخلط بين الأديب والمفكر ، إلى غير ذلك .

ثالثا ، محاولات الإبداع وفروضها المسبقة

٤٦ ــ الإبداع قرين الحياة ؛ وهو فى بساطته الساذجة الأولى استجابة مناسبة لموقف جديد . والحياة لا تكف عن التغير ، ومن ثم لا يتوقف سيل استثارة رد الفعل الإبداعى . ومهما يكن من شأن المعوقات التى تقف فى وجه تيار الإبداع ، فإن فكرة الرغبة فى الإبداع ، أو قصد الإبداع ، لم يغب بالكلية عن أفق نظر الثقافة المصرية الحديثة ، مهما يكن الأمر من سذاجة بعض التوجهات أو الضباب الذى أحاط بتوجهات أخرى ، أو الإخفاق الضرورى الذى منى به بعضها الآخر .

٤٧ ــ ولن يمكننا الحديث عن فلسفة جديدة ، أو عن قصد فلسفة جديدة ، إلا فى إطار الدولة المدنية ، وفى إطار تعددى فكرى . ولذلك فلا مجال للبحث فيها خلف نظام دستور ١٩٢٣م . ومع ذلك ، فقد ظهرت فى الحقبة السابقة ، منذ عصر محمد على ، بعض البدايات ، لعل أولها ، وأهمها ، إعادة التقويم الإيجابى إلى مفهوم الفلسفة على يد رفاعة الطهطاوى . ومنذ كتابه الأول نفسه ، « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » (صدر عام ١٨٣٤م .) . كذلك ظهرت عروض لأفكار فلسفية غربية على يد كتّاب جيدى الفهم ، أبرزهم السورى أديب إسحق ، فى المدة بين ١٨٧٨ و ١٨٨٢م . ومع أديب إسحق يظهر بشكل واضح تيار الأخذ عن الغرب على أساس أنه ضرورة ثقافية ، أى ما يمكن أن يسمى بتيار « التقليد مظنونا أنه الإبداع » . ومن الظواهر اللافتة للنظر كذلك فى الحقبة نفسها وما تلاها ، أن أتباع جمال الدين الأفغانى أخذوا فى تلقيبه « فيلسوف الشرق » . وسوف تبرز هذه التسمية على الخصوص فى المواجهة (على ما صورت عليه ، برغم أنها لم تكن فى الحق كذلك) بين الأفغانى وإرنست رينان ، الكاتب المتفلسف الفرنسى ، حول حظ الشرق من الفلسفة . وربما أسبغت على الشيخ محمد عبده بعض هالة فلسفية ، وإن لم يكن ذلك فى صراحة ما نسب إلى الأفغانى ، على الأقل فى أثناء حياته ، لأنه ستظهر محاولة صريحة فى هذا الاتجاه بعد وفاته[1] . أخيرا ، فما من شك فى أنه ستظهر أفكار فلسفية عند بعض الكتاب الشاميين ، من أمثال شبلى شميل وفرح أنطون ، وعند قاسم أمين وأحمد لطفى السيد ، وكذلك عند عباس محمود العقاد وسلامة موسى فى كتاباتهما المبكرة ، وعند غيرهم ، وذلك كله فى الحقبة السابقة على الحرب العالمية الأولى .

نظرة إلى المحاولات الإبداعية الفلسفية

٤٨ ــ إنه لذو مغزى كبير أن التاريخ الحديث للفلسفة فى مصر لم يكتب بعد ، ولم تتعرض له دراسة متأنية شاملة متصلة ؛ وكل ما هنالك أبحاث جزئية ، تخص بعض الأشخاص فى أغلب الأمر ، وتتصل بالسنين الأربعين الأخيرة فى معظمها ، فى حين ينبغى تأصيل البحث بالرجوع إلى نقطة البدء المتعارف عليها تاريخيا لمصر الحديثة ، وهى زمن الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ ــ ١٨٠١ م .) . وهناك عناصر أساسية يعرف على الأقل اتصالها بهذا الموضوع ؛ منها مكان الفلسفة فى مراحل التعليم بأنواعه ؛ ومنها دراسة الترجمات ثم المؤلفات ؛ ومنها مواقف بعض كبار الكتاب ، منذ رفاعة الطهطاوى إلى كتاب النهضة المصرية (١٨٧٨ ــ ١٨٨٢ م .) ، إلى الأفغانى ومحمد عبده ، إلى قاسم أمين وأحمد لطفى السيد ومن تلاه فى مرحلة دستور ١٩٢٣ وما بعدها ، ما بين جامعيين احترافيين وكتاب تستهويهم مسائل ومواقف فلسفية بين حين وآخر .

٤٩ ــ ولسنا هنا بصدد الإشارة الشاملة إلى حركة الفلسفة فى مصر الحديثة ، ولا حتى على سبيل الإيجاز ، ولكننا ننظر إلى الأمر من زاوية الإبداع ، ومن زاوية إرادة الإبداع على التخصيص . وهنا لا نستطيع إلا أن نقرر قضيتين أساسيتين تحكمان مسرح الموضوع بأسره :

أ ــ حركة الفلسفة فى مصر ، فهما لموضوعها ، وتعليما لها ، وتأليفا فيها ، يحكمه منطق النقل عن الغرب ، تحت لواء فكرة الفلسفة الواحدة (ومن تحتها فكرتا العقل الواحد والإنسانية الواحدة ، كما سنرى فى القسم الأخير من هذه الدراسة) .

ب ــ وحتى حين يكون هناك هدف التجديد (وهو شكل مخفف مما أسميناه بإرادة الإبداع) ، الذى يأخذ شكل إبراز مذهب متميز ينتسب إلى صاحبه دون غيره ، فإن ذلك التجديد المزعوم يتم كذلك فى إطار السباحة فى مياه الفلسفة الغربية فى مرحلة أو أخرى من مراحلها .

ولن نتعرض هنا لتفصيل القضية الأولى ، وإنما تهمنا ، فى إطار الدراسة الحالية ، القضية الثانية ، التى نبرز مضمونها بإشارات موجزة إلى اثنين من المؤلفين الاحترافيين ، الذين حاولوا قصدا تقديم مذاهب « جديدة » على ما كانوا يؤملون ، وهما يوسف كرم (توفى عام ١٩٥٩م .) ، وعثمان أمين (توفى عام ١٩٧٨ م .) .

٥٠ ــ ويمكن أن نقول بغير تحفظ إن كتابى يوسف كرم « العقل والوجود » ، و « الطبيعة وما بعد الطبيعة » يحتلان المرتبة الأولى بين التآليف الفلسفية الحديثة من حيث الالتزام بالمصطلح الفلسفى ، وتوافر الشرائط الفنية فى العرض الفلسفى . إن هدف يوسف كرم هو عرض الحقيقة أو الحق بشأن كل المسائل (« العقل والوجود » ، ص ٧ ، « الطبيعة وما بعد الطبيعة » ، ص ٥ ، والإشارات إلى طبعتى الكتاب الأولين فى دار المعارف بمصر ، فى عامى ١٩٥٦ و١٩٥٩م . على التوالى) . ويعرض المؤلف فى الواقع لمختلف مسائل نظريتى المعرفة والوجود بالتركيز والإيجاز والوضوح والعمق المعروفة عنه جميعا ، سواء فى كتابيه هذين أو فى كتبه الثلاثة الأخرى عن « تاريخ الفلسفة اليونانية » و « تاريخ الفلسفة الأوربية فى العصر الوسيط » ، و « تاريخ الفلسفة الحديثة » . ولكن الحق معروف مسبقا فى نظر يوسف كرم : إنه فلسفة أرسطو . يقول عن المذهب الذى يعرضه : « إذا سئلنا عن اسم هذا المذهب ، وعن مصدره ، قلنا إنه المذهب العقلى ، يؤمن بالعقل Intellectualisme ، ولكنه المذهب العقلى المعتدل ، يؤمن أيضا بالوجود ويقدر تعقله عليه ، ثم قلنا إن أفلاطون قد سبق إلى بعض لمحات منه ، ولكن أرسطو هو زعيمه الأول ، الذى استخلص معانيه الأساسية ، ومبادئه المنطقية والميتافيزيقية ، وصاغ تعريفاتها ، واستخرج نتائجها ، وإن الفلاسفة الإسلاميين ، وبخاصة ابن سينا وابن رشد ، قد أسهموا فيه باللسان العربى المبين ؛ فنحن نعود إلى هؤلاء جميعا ، ونؤيد شروحهم وأدلتهم ، ونبين تهافت الذين حادوا عنها من الفلاسفة المحدثين . . . . فعسى أن يقتنع قارىء هذا الكتاب أن الحق مكنون فى هذا القديم الذى نبعثه » . (« العقل والوجود » ، ص ٧) . وهو يعود فى خاتمة الكتاب (ص ١٨٧ ـ ١٨٨) إلى الإشارة إلى سقراط وأفلاطون وأرسطو الذين افتتحوا هذا « الطريق الملكى » للفلسفة ، ولكن الفلاسفة الآخرين المنكرين حادوا عنه . ومهمة يوسف كرم هى إعادة الأمور إلى نصابها ، والرد على الشكوك ، وتبديد الشبهات ؛ ولهذا فإنه يرد فى كتابيه على كل المخالفين ، فى الفلسفة الغربية الحديثة بخاصة ، لمذهب الحق الثابت ، مذهب أرسطو ، الذى يتابع يوسف كرم كل تقسيماته الكبرى فى مناقشة المسائل ، سواء فى نظرية المعرفة أو فى نظرية الوجود . وهكذا فإن يوسف كرم لم يكن إلا صورة حديثة من « الفلاسفة الإسلاميين » التقليديين ، الذين افتقروا إلى الحس التاريخى ، وأخذوا بمبدأ الحقيقة الواحدة والعقل الواحد ، والذين ساروا فى خط التبعية الفلسفية . فهل من جديد حقا عند يوسف كرم ؟ إن أخذنا الكلمة بالمعنى المطلق قلنا : نعم ، هناك جديد عنده ، يتمثل فى رده على المذاهب المعارضة لأرسطو بوجه خاص ؛ ولكننا إذا أخذناها على المعنى الدقيق لم يكن هناك لديه جديد ، بل هو تقليد وتبعية .

٥١ ــ وربما يكون الجديد أوضح لأول وهلة عند عثمان أمين ، حيث يقدم فكرة محورية ، هى أقرب ما تكون إلى المفتاح وإلى خط النظر منها إلى المبدأ الفلسفى ، ألا وهى فكرة « الجوانية » ، التى يقول عن طريقها : « والطريق هو تقديم « الذات » على « الموضوع » ، والفكر على الوجود ، والإنسان على الأشياء ، و « الرؤية » على « المعاينة » ، والتمييز بين الداخل والخارج ، وبين الكيف والكم ، وبين بصر العقل وبصر العين » . (« الجوانية ؛ أصول عقيدة وفلسفة ثورة ، الطبعة الأولى ، ص ١٢١) . ويضيف : « إن الجوانيه فلسفة تستند على تزكية الوعى الإنسانى ، وممارسة الحرية النفسية ، وتسعى إلى تعميق فهمنا للمقاصد والمعانى والقيم . وهى بهذا الأساس تمارس الوظيفة الفلسفية على الأصالة : التماس اللب والمبدأ والكيف والحق » . (نفسه ، ص ١٢٣) . وهو يرى أن « دعوتها الفكر إلى الالتفات إلى ذاته ليجد فيها سبب الأشياء وقوامها ، وفى توجيه النظر إلى الإحتفال بالمعنى والفكرة والمثال ، منهج لا يزال كبير الأهمية لفهم العالم وفهم الإنسان » (نفسه ، ص ١٣٤ ـ ٤) . ويقول فى موضع آخر : « إن الجوانية من حيث هى فى صميمها فلسفة وعى ، قد اتخذت لنفسها الشعار الإسلامى العملى ، شعار « الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر » ، ورأت هذا المبدأ « فرض عين » لا فرض « كفاية » ، وجعلته مبدأ من مبادىء الوعى الإنسانى . . . » . (نفسه ، ص ٢٦١ ـ ٢٦٢) .

٥٢ ــ ولن نتعرض هنا لمعارضة الفلسفة الجوانية (راجع انتقادات نافذة فى دراسة الدكتور حسن حنفى « من الوعى الفردى إلى الوعى الاجتماعى » ، فى « دراسات فلسفية ، مهداة إلى روح عثمان أمين » ، (١٩٧٩ ، ص ٤١١ ـ ٤٦٦) ، ولكن نشير إلى ملاحظتين تخصان منظور الإبداع :

أ ــ أن الدكتور عثمان أمين لم يأخذ فكرته الأساسية ليتوجه بها مباشرة إلى إعادة تفسير الوجود والمعرفة والظواهر الإنسانية ، بل ظل معها حبيس أفكار الآخرين ، من يونان إلى إسلاميين إلى غربيين إلى إسلاميين محدثين أخيرا ، يحاول أن يستدل على مظاهرها عندهم ، وكأن قوة الفكرة فى قول الآخرين بها . وفى هذا كله نجد ظاهرة التبعية نفسها ، ولكن هذه التبعية مزدوجة : فهى تبعية بإزاء الفلسفة الغربية ، يونانية وحديثة ، وبإزاء التراث الدينى الإسلامى (جامعا لأشتات من الكلام والتصوف ، والعقل والنقل ، وابن رشد والغزالى) . ولا تكاد تخلو صفحة من صفحات كتاب « الجوانية » من اسم بل أسماء من عالم الفلسفة الغربية وأعلام الإسلاميين . وهكذا ينتصر فى عثمان أمين مؤرخ الفلسفة على الفيلسوف .

ب ــ أن أسلوب عرض هذا المنظور الفلسفى لا يتوام مع الدراسة الفلسفية ؛ فما كتاب « الجوانية » إلا نظرات متفرقات ، فيها عنصر اليوميات ، وعنصر مفكرة القراءة ، وعنصر الأبحاث التاريخية واللغوية والدينية . والبحث الوحيد الذى يتفرغ لتقديم عناصر المنظور الفلسفى الجديد ، أو المراد له أن يكون جديدا ، هو المعنون « ملامح الفلسفة الجوانية » . (ص ١٢١ ـ ١٤٥) ، (وراجع أيضا ص ٢٦١ ـ ٢٦٣) . وهكذا يتغلب النفس القصير على النفس الطويل عند عثمان أمين . وبالمقارنة يظهر الفضل الكبير لكتابى يوسف كرم ، اللذين يلبيان مطلب البحث المفصل المتصل . إن الإبداع الفلسفى لا يتم بإلقاء فكرة فى صفحات ، كما أن الشاعر العظيم ليس

ذلك الذى يطلق بيتا رائعا أو قصيدتين من الدرر ، إنما يشترط له العرض التفصيلى الممتد .

٥٣ ــ ويثير هذا الأمر الأخير مسألة ذات خطر : ما الشروط الواجب توافرها لكى تكوّن مجموعة ما من الأقوال « فلسفة » ؟ ويثير هذا نفسه مشكلة لا تقل خطرا : من الفيلسوف على الحقيقة ؟ ولن نعرض لهذه المشكلة الثانية هنا ؛ ونكتفى بإشارات أساسية فيما يخص المسألة الأولى ، فنرى أن شروط القول الفلسفى هى كما يلى :

أ ــ أن يكون الموضوع المتناول فلسفيا ، أو « أصوليا » ، بمعنى أن يكون خاصا بمسائل أصولية وكلية .

ب ــ أن تكون طريقة تناوله عقلية برهانية .

ج ــ أن يكون أسلوب عرضه على هيئة الكتاب المطول وليس المقالة القصيرة التى لا تتواءم مع طبيعة البحث الأصولى الشمولية .

رابعا ، شروط الإبداع الفلسفى المصرى

٥٤ ــ نعرض لهذه الشروط فى سبع نقاط ، هى على التوالى : الوعى بالذات ؛ هدم الأوهام ، إرادة الرؤية الواضحة ؛ شروط موضوعية أساسية ؛ شروط خاصة بالمبدع بما هو فرد ؛ شروط منهجية ؛ البدء من فلسفة فى الحضارة .

(١) الوعى بالذات :

٥٥ ــ أشرنا من قبل إلى أنه لا عبقرى ، وهو قمة المبدعين ، إلا وهو يعى ذاته ؛ وليس عبقريا من لا يعى ذاته على هذه الصفة . ولا نشك لحظة فى أن مكتشف النار قد أدرك أنه أتى بدعا ، وأنه نادر المثال . ولكن الإبداع الفلسفى لا يمكن أن يكون إبداعا فرديا ذاتيا ، على نحو إبداع الشاعر ، فى معظم الحالات ؛ مثلا ، لأن الجهد الفلسفى جهد اجتماعى بالضرورة . وإذا كان الجمهور ضرورة فى الفن ، فإنه فى الشعر قد يقتصر على شخص واحد ، واقع أو متخيل ، أما فى الفلسفة فإن الجمهور هو بالضرورة الأمة جمعاء ، التى ينتمى إليها الفيلسوف . ولذلك كله فإن الوعى بالذات المشار إليه فى العنوان هو على مستويين : وعى الأمة بذاتها ، ووعى الفيلسوف فردا برسالته وقدراته . ونتحدث عن هذا المستوى الثانى فيما بعد ، وما نقصده هنا هو المستوى الأول . فما الفلسفة ؟ هى رؤية متميزة للكون ، ولا يمكن أن تكون إلا فى إطار ثقافة أمة ، ليست متميزة عن غيرها وحسب ، بل تعى هذا التميز (ونقصد به محض الغيرية ، بلا إضافات من استعلاء أو غيره) .

إن مصر هى أقدم أمة تعيش على الأرض ، ذابت فى طوفان التاريخ شعوب كانت معاصرة لبنائها لأول خطوات الإنسان فى الحضارة التاريخية كما يذوب الطين فى الماء ، ولما جف الماء بقيت منها الآثار وحسب ؛ أما مصر فحظها غير هذا الحظ ؛ فقد استمرت قائمة مكانا وموضعا وبشرا وثقافة أساسية ، وطرأت عليها تيارات من ثقافات وأديان ، ولكن بقدر ما تشربت منها استمر من ذاتها القديمة شىء أساسى لا تكاد إلا العين المدربة الخبيرة أن تدركه . وما حديثنا هذا نفسه إلا شاهد على ذلك ضمن شواهد . وقد كان من الطبيعى فى إطار الثقافتين الدينيتين اللتين استقرتا فى مصر ، القبطية ثم الإسلامية ، أن يتوارى الوعى بالذات المصرية لينغمس فى الذات الدينية الجديدة ، بخاصة أن الدين لا يكاد يقيم للذات وزنا إلا ليجعلها تتوجه إلى الذات الكبرى الكونية ، الذات الإلهية ، إما لتفنى فيها ، أو ـ على الأقل ـ لتسبح فى نورها . ومع ذلك فإن ذات مصر بدت منفردة ومتفردة من خلال هذه الأغطية الجديدة ، فانفردت بمذهبها « القبطى » ، وبكنيستها المصرية ، وانفردت بتصور للإسلام يتوازن فيه العمل والعلم ، ويتلألأ اتزانا وتوسطا ، وانتزعت شعلة الإسلام ، بل شعلة اللغة العربية ، وهى ليست من حيث الأصل إلا لغة غريبة عنها ، فحفظتهما حربا وسلما ، وعلماً وأداءً . فما أقدر مصر إذن ـ أمة هى « الأمة » إذا كان بين البشر أمم ، وما أندرها ! ـ على أن تكون ذاتا ، وعلى أن تعى ذاتها .

ويمكن أن نقول إن قصد مصر الجوهرى فى السنين المئتين الأخيرة هو أن تعى نفسها ؛ ولكن العوائق التى قامت دون هذا عوائق هائلة ، من خارجها ومن بعض داخلها . وربما يعود عدم ظهور فلسفة مصرية حقة فى أصله البعيد إلى هذا السبب ؛ فلن تقوم فى مصر فلسفة إلا بشرط وعى مصر بذاتها . ولا شك أن العوائق الخارجية أعظم تأثيرا من العوائق الداخلية ، وما هذه فى معظمها إلا انعكاس لتلك العوائق الخارجية ، التى مصدرها إما قوى مسيطرة ترغب فى السيادة ؛ وإما قوى متنافسة (إن لم نسمها بما هو أقل من ذلك) تريد أن يظل الغطاء كاتما لجوهر مصر ، وأن تزاد فوقه أغطية وأغطية .

٥٦ ــ ولا شك أنه يتحتم علينا أن نجيب إجابة واضحة عن هذا السؤال الخطير : لم مصر ؟ وقد سبق أن أثبتنا أن الإبداع الفلسفى لا يتم إلا فى إطار ثقافة أمة تعى ذاتها . والآن فإن الأمة التى فى متناول يدى ، والمؤكد انتمائى إليها وانتماؤها إلىّ ، إن أمكن أن نقول هذا ، والتى تتجسد على نحو واضح وحاسم ومتميز ، فهى كيان معنوى ومادى بحق ـ إن هذه الأمة هى مصر . إن مصر هى التكوين الثقافى والبشرى والجغرافى المباشر لى ، وهو المخصوص لى كذلك . ومن هذا الساذج الذى يبيع القريب بالبعيد والأبعد ؟ وما سبيل الوصول إلى البعيد والأبعد إلا بأن تمسك بكلتا يديك على القريب أولا ؟ أوَلا يقال : « عصفور فى اليد » ؟ فعلى من يريد استقالة مصر وفناءها من أجل تكوينات جديدة بعضها فى علم الظنون إن لم يكن فى علم الغيب ، أن يعرف أنه يخطىء الحساب . فلنمسك بمصر ، ولنبدأ بها ، ثم لنذهب إلى الآخرين من بعد ذلك وليس قبله . إن مصر هى مركز الدائرة ؛ ولن أذهب إلى أطراف الدائرة إلا مسيطرا على مركزها . مرة أخرى : نتحدث عن مصر ، وعن الإبداع الفلسفى المصرى ، لأن مصر هى الذات المؤكدة القريبة الخاصة بى ، التى أستطيع مؤكدا ، بل واجبا ، أن أتحدث عنها وباسمها ومن أجلها . وهل ينفى الانتماء إلى مصر انتماءات أخرى ؟ كلا بالحسم ، تماما كما أن محافظة المرء على ذاته لا تنفى انتماءه إلى أسرة صغيرة وإلى عائلة أكبر وإلى قرية أو مدينة أو منطقة جغرافية أو وطن بأكمله أو أمة ثم إلى صنف البشر أجمعين . ولكن البؤرة الأساسية المؤكدة المضمونة هى على المستوى الشخصى الفرد ذاته ، وهى على المستوى الثقافى مصرنا . وابتداء من مصر ، فلنمض إلى الآخرين ، إلى كل الآخرين ، وإن مصر دوما لانفتاح على البشر .

٥٧ ــ ما هذه الدوائر الأخرى ؟ إنها فى المحل الأول ، والأكبر ،

ما يسمى بالدائرة « العربية » ، نسبة إلى اللغة العربية ، وإلى نوع من الثقافة هو إسلامي في مصدره وحقيقته ، ولكنه عبر عن نفسه باللغة العربية ، وإلى نوع آخر من الثقافة ، أهم وأهم بحساب المصير ، هو ذلك الذى نريد أن نبنيه معا ، ولكنه سيكون بالضرورة في وعاء اللغة العربية ؛ التي يتعين إذن أن نعيد بناء معانيها ، مادام يستحيل أن نعيد بناء مبناها . هذه الدائرة « العربية » ، التي نبعد عنها شبهة الوقوع في شعوبية التحزب لعنصر بشرى دون غيره ، هي التي تضم كل من يتحدث بالعربية ويريد أن يضم مصيره إلى مصيرنا بوصفنا مجموعة . وفي مقدمة هؤلاء ينبغي أن يكون « العرب » حقا ، أى جنسا ولغة ، وهم أهل شبه الجزيرة العربية من أقصاها إلى أدناها ، ثم كل الشعوب العتيقة التي بقيت من وراء حركة التاريخ وهو لا يزال في مهده ، من عراقيين إلى أهل الشام من شماله إلى جنوبه ، إلى أهل مصر ووادى النيل ، إلى أهل شمال أفريقيا من شرقه إلى غربه ، وإلى امتداداته الجنوبية في جوف الصحراء شرقا وغربا . هذه هي المجموعة التي تشكل الدائرة الأولى ، التي تمثل الإطار الضرورى لكل تحرك مصر ، في مختلف صوره . ويعنينا منه هنا الإنتاج الثقافي على وجه خاص . وإن على الإبداع الفلسفي المصرى أن يفكر لمصر ،وأن يفكر في الآن نفسه لما يقترح أن تكون عليه ثقافة هذه المجموعة في المستقبل ؛ لأن هذا هو ما يغفل عنه الأكثرون : أن ثقافتنا « العربية » الجديدة هي الشيء الذى نريد أن نصنعه معا ، والذى لا ندرك أطرافه ولا حتى بداياته إلى اليوم . وحين نفكر في المستقبل ستنكمش الفروق إلى أقصاها ، وستزيد رقعة التوافقات إلى أقصاها .

والدائرة الثانية هي الدائرة الأفريقية ، وهي ظهر مصر الاستراتيجي ، والحديث عنها يحتاج إلى تخصيص ليس هذا مكانه . ويرتبط بهذه الدائرة - على نحو ما - ما يسمى حاليا بدائرة « العالم الثالث » .

والدائرة الثالثة هي الدائرة الإسلامية . إننا بوصفنا أفرادا ، ننتمى إلى أمة مثالية ، أى أمة على مستوى الانتهاء المعنوى ، هي الأمة الإسلامية . كان هذا صحيحا بالأمس ، وهو صحيح اليوم ، وينبغي أن يكون صحيحا في الغد . فكيف لى أن أنزع عن نفسى مصدرا للقوة الممكنة في يوم قريب أو بعيد ، حين تتنادى التوافقات ويصر صرير الاختلافات ؟ ولكن الدائرة الإسلامية كانت ، بالأمس ، شيئا أكثر من دائرة الانتهاء المثالى . لقد كانت دائرة الانتهاء الفعلى ؛ وهى من هذه الزاوية جزء جوهرى من تراثى ، له الأهمية نفسها التي لأجزائه الأخرى ، وقد تزيد عند البعض . وهو فوق هذا كله حاضر بشكل حتمى من خلال حضور اللغة العربية . ومن هنا كان هناك كثير من التداخل بين الدائرة « العربية » والدائرة « الإسلامية » . ولكن السؤال المهم هو : كيف يمكن أن تكون الدائرة الإسلامية أفقا ممكنا للإبداع الفلسفي ؟ إن الإسلام ليس بحاجة إلى فلسفة ؛ لأن سلطة الفلسفة هي العقل ، وسلطة الدين سلطة إلهية . ولكننا لن نهيم في التصورات الخيالية . إن الإنسان الذى يصنع فلسفة بعقله ، لا يصنعها بمعزل عن تجاربه الأخرى ، ومنها ماضيه ، وطبيعة تكوينه البيئى ، والديانة السائدة في ثقافته . وسيبقى الإسلام ما شاء الله له أن يبقى .

الدائرة الرابعة هي الدائرة العالمية . ولكن العالمية المقصودة هي تلك التي لم تصنع بعد ؛ وكل الأفكار المنتشرة حاليا عن « العالمية » هى أفكار عن عالمية زائفة ؛ لأنها تخدم سيطرة الحضارة الغربية في الواقع . وينبغي أن نفرد في هذا المنظور العالمى اهتماما خاصا بالجناح الآسيوى الشرقى ، القريب منا نوعا ، كالهند وما حولها ؛ والبعيد نسبيا ، كالصين وما حولها . وكل الدلائل تقول إن الصين حليف استراتيجى ممكن لمصر على الدوام . ويحتاج الحديث عن العالمية المنشودة إلى مقال خاص .

٥٨ ـ نخلص من كل ما سبق إلى أن الإبداع الفلسفى المصرى ينبغى أن يبدأ من الوعى بالذات المباشرة ، وهى مصر ، وأن يتسع للوعى بامتدادات هذه الذات ، عربيا وأفريقيا وإسلاميا ، بل عالميا ، وهو المآل الأخير ؛ فعلى الفيلسوف المصرى أن يفكر في الآن نفسه للبشرية الجديدة كلها .

(٢) هدم الأوهام : وهم الذوبان في الغرب ؛
وهم الحضارة الواحدة ؛
وهم العقل الواحد .

٥٩ ـ يعتمد وهم الذوبان في الغرب على وهم أوسع وأخطر هو وهم أن الحضارة واحدة ، وأن هناك شيئا اسمه « البشرية » ، وأن البشر فيها سواء ، ومن وراء هذا وذاك وهم أساسى : أن العقل واحد .

٦٠ ـ والواقع أن السبب المباشر للذوبان في الغرب هو تصور أنه لا قوة لنا إلا على طريقة المسيطر في هذه الأيام ، وهو الحضارة الغربية . ويترتب على هذا أن نأخذ ، لا مجرد أدواتها من مصانع وسلاح ووسائل ، بل كذلك ، وبالضرورة ، أفكارها وقيمها . وهذا هو المحال ؛ لأنه لا يمكن لثقافة أن تحاكى ثقافة أخرى إلا بأن تموت . وحتى مع هذا الشرط فهي لن تستطيع أن تقلد الثقافة الأخرى إلا على طريقة تقليد القردة ، أى في رسومها الخاصة ؛ ولن تستطيع على أى الأحوال أن تصل إلى ما وصلت إليه . كيف ذلك والجانب الكاثوليكى نفسه من الحضارة الغربية لا يصل إلى مستوى ما وصل إليه الجانب البروتستانتى ؟ إن الثقافة هى ما هى وحسب ، ولا يمكن أن ينقل منها شيء حقيقى ؛ والحقيقى في الثقافة هو الأفكار والقيم . إذن لا إمكان لكم في أن تكونوا « مثل » الغرب في شيء . أما الحديث عن « العصر الواحد » فإنه حديث ساذج لمن لا يدرى أن العصر هو مفهوم حضارى ؛ فلا عصر إلا في إطار الحضارة ؛ وما يكون بين حضارتين ليس إلا تآنيا وليس « تعاصرا » ، تماما كما كان الشأن بين هارون الرشيد وشارلمان . إن واحدية العصر تعنى الانتهاء بالضرورة إلى الحضارة نفسها ، وإلا فلا تعاصر ولا معاصرة .

٦١ ـ والأصل في هذا كله هو وهم الحضارة الواحدة ؛ وهى أساسا دعوى الغرب ؛ لأنها تحقق مصلحته . إن تاريخ البشر على الأرض (ولا نقول تاريخ البشرية ، لأنه حيث لا حضارة واحدة على الأرض فلا « بشرية » هناك إلا بالمعنى التجريدى المأخوذ اصطلاحا على خصائص مشتركة للبشر في مقابل كائنات أخرى) ـ هذا التاريخ لم يعرف مطلقا الحضارة الواحدة التي تسود أطراف الأرض ، وكذلك الحال اليوم وبالأمس القريب ، مع هذا الفارق الكبير : أن هذه الأيام شهدت ظاهرة فريدة تحدث لأول مرة ، هي سيطرة حضارة واحدة على

بقية الحضارات والمناطق فى مختلف أرجاء الأرض ، سيطرة عسكرية واقتصادية وثقافية، ومن ثم انتشرت منتجاتها ، من أشياء وأفكار وطرائق ، واصطنعتها لنفسها فئات فى بقية الحضارات ، خضعت لتلك الحضارة ، أو اضطرت إلى الأخذ بها دفاعا عن بقاء الذات . وهذا هو معنى ما أشرنا إليه من « العالمية » الزائفة ، التى تظهر فى هذه الأيام ، وما هى إلا وجه مقنّع للسيطرة الغربية .

٦٢ ــ ونأتى الآن إلى المظهر الفكرى والفلسفى على وجه الخصوص لهذين الوهمين ، وهو يتمثل فى وهم ثالث أخطر ، لأنه أكثر مبدئية وبساطة ، ألا وهو القول بأن العقل الإنسانى واحد ، وأنه يتطور . مظاهره مختلفة ، ولكنه هو هو ؛ ومن ثم فإن منتجاته عند قوم تصلح لقوم آخرين حتما .ويفضى هذا كله إلى أن هناك شيئا اسمه « الفلسفة » ، وأنها من نتاج ذلك « العقل » البشرى الموهوم . وصحيح أنها ، عندهم ، نشأت عند اليونان ، وأنعم بهم وأكرم ! فهم أكرم أهل « البشرية » المزعومة لهذا ؛ ولكن ذلك إنما كان لحظ هؤلاء اليونان ، ولعبقرية خاصة أوتوها ، وورثها عنهم خلفهم ، وهم اليوم أهل الحضارة الغربية . ونحن نقول إنه ليس هناك « عقل » واحد ؛ لأن « العقل » كلمة ، مجرد كلمة لا أكثر ؛ وهى قد تدل على « قدرة » على الإدراك والسلوك ، وهذه قائمة حقا لدى جميع البشر ، ومن هذه الزاوية فإن هناك حقا « عقلا واحدا » لدى جميع البشر . ولكن الكلمة تعنى شيئا آخر ، هو الذى يقصد إليه أصحاب الموقف الذى نحن بسبيل مناقشته ، وهم يخادعون ، أو يخدعون ، حين يخلطون بين المعنى السابق والمعنى الجديد ، الذى هو « مجموعة أفكار وتصورات موضوعية ومنهجية على السواء » . ونحن ننكر أن يكون هناك عقل واحد بهذا المعنى ؛ لأن معناه هو قيام حضارة واحدة وثقافة واحدة لكل البشر ؛ وهو ما رفضناه فى الفقرة السابقة . أما من يدعون ذلك ، فعليهم الإثبات ، ولن يستطيعوا . فهل كان « العقل » المصرى مثل السومرى ؟ بل هل فهم « العقل » الإسلامى « العقل » اليونانى ؟ بل نخصص ونقول : هل « العقل » اليونانى هو « العقل » الأوربى ؟ وهل المفكرون الإسلاميون المحدثون ينطلقون من « عقل » هو بالضبط « كعقل » مؤسسى المذاهب الفقهية السنية الأربعة المشهورة ، على سبيل المثال ؟ والأمثلة لا تحصى . إن العقل هو تعبير عن الثقافة ؛ فلا عقل إلا فى إطار الحضارة وليس هناك عقل واحد ، ولا بشرية واحدة ، ولا حضارة واحدة ، ولا يمكن لأحد أن ينقل نتائج حضارة أخرى إلا إذا أراد أن يصبح جزءا منها فى مقابل إعدام الذات ؛ وهو حق فى هذا لن يستطيع ، وسيكون مكانه المؤخرة المستهلكة لمنتجات الحضارة . ولن يستطيع أن يفود بله أن يشارك فى الإنتاج الثقافى بمجرد مشاركة . هل تنظرون إلى هنود أمريكا الشمالية ؟ وإلى مواطنى جزر المحيط الهادى الخاضعين للسيطرة الأمريكية ؟ وإلى مسلمى الاتحاد السوفيتى ؟

٦٣ ــ إن حضارة الغرب حضارة مختلفة ، وعدوانية ، ونحن حضارة وليدة بسبيل التكوّن . ولأول مرة فى تاريخ البشر تبدأ حضارة بالنظر إلى ذاتها وإلى توجه عالمى حق . ومعنا ، وعلى أساس جديد حقا ، سوف تبدأ العالمية الحقة .

(٣) إرادة الرؤية الواضحة :

٦٤ ــ لا إبداع بغير إرادة . والمستوى الأهم من مستويات الإرادة فى هذا الإطار هو مستوى إرادة الرؤية الجديدة الجذرية شموليا ؛ وهو ما نسميه اختصارا بالرؤية الواضحة . وليس من اليسير تنفيذ برنامج هذه الرؤية النافذة ؛ لأنها قلب للمعتاد ، ومخالفة لأهل العصر . وهى رؤية صعبة لأنها جديدة ؛ ولأنها تتطلب التعود عليها . وكيف ذلك وسبيله انتزاع الفكر من استخدام الطرائق المعتادة ؟ ومع ذلك فإن فضل العبقرى المبدع يظهر فى هذا الميدان أول ما يظهر . وكثيرا ما يصيبه الضرر ، على أنحاء شتى ، نتيجة لهذه الإرادة ؛ إرادة المختلف . ولكن انتصاره ، وديمومة الثقافة التى ينتمى إليها ، هما ثمن هذا الإصرار ، الذى تمثله أفضل تمثيل العبارة المنسوبة إلى عالم الفلك الغربى جاليليو (١٥٦٤ ـ ١٦٤٢م .) ، الذى خرج من جلسة محاكمته بسبب هرطقة جاء بها بزعم أن الأرض تدور حول الشمس وحول نفسها ، فى حين كانت الكنيسة الكاثوليكية ، اعتمادا على التوراة اليهودية ، ترى أنها ثابتة ، وأنها مركز الكون ـ خرج من محاكمته ليقول : « مع ذلك فإنها تدور! » .

والوجه الآخر ، أو الوجه السلبى ، من إرادة الرؤية الواضحة النافذة، هو إرادة رفض الوضوح الكاذب ؛ فعلى الإبداع الفلسفى المصرى أن يصر على رفض ما هو فى أعين الأكثرين ، بل فى أعين الجميع ، وضوح كالشمس ، من نحو واحدية الحضارة ، ووحدة العصر ، ووحدة العقل ، وضرورة الخضوع للغرب (وأى أخذ بأفكار الحضارة الغربية وقيمها ، والتعلق بهذا أى تعلق ، هو خضوع للغرب ، مهما حاول المفسطون) .

ونشير إلى أنه من أهم موضوعات تعلق إرادة الرؤية الواضحة الاهتمام بتعدى الواقع الغث الذى نعيش فيه ، وبمشكلات الدفاع عن الذات التى تلجئنا الحضارة الغربية إليها لإلهائنا عن الإبداع ؛ وذلك من أجل إدراك مشكلات المستقبل الكبرى ، حتى نستطيع ملاقاته على نحو إيجابى . ومن أهمها نتائج الثورات العلمية والتكنولوجية الهائلة ، ونضعها بصفة عامة فى إطار : « الإنسان والآلة » ، والآثار السلبية الخطيرة الناتجة عن سيطرة الحضارة الغربية العدوانية (على الطبيعة وعلى الآخرين بل على ذاتها) ، بما يمكن أن يؤدى إلى جنون « الإنسانية » المستقبلة إذا استمرت سيادة الحضارة الغربية .

(٤) شروط موضوعية أساسية :

٦٥ ــ لن نستطيع أن نفصل ، فى هذا المقام ، فى تعداد ما نرى أنه شروط موضوعية وعامة وأساسية ، ونقتصر على الإشارة إلى بعض من أهم هذه الشروط :

أ ــ توافر المناخ الاجتماعى ـ السياسى ، القائم على الحرية وعلى احترام الفكر ، وعلى احترام حقوق الاختلاف فى الرأى ، وعدم ممارسة الإرهاب من أى مصدر كان .

ب ــ أن يقوم المجتمع فى كليته بالتحرك المنتظم إلى وجهة متسقة تحت راية الاتفاق على الحد الأدنى من المبادىء والأغراض (أهمها ما يتعلق بالعلاقة بين المجتمع والفرد : لمن السيطرة فى المجتمع ؛ الاستغلال والعدالة الاجتماعية . . .) . وقد سبق أن أشرنا إلى أن الإبداع الخاص جزء من حركة الإبداع العام .

ج ــ السيطرة على طوفان المعارف ؛ ويستدعى هذا ليس فقط

السيطرة على كل المعارف التى تظهر فى المجتمعات الأخرى ، بل كذلك تنظيم إيصال المعارف ، وتهيئة سبل الحصول عليها بأيسر طريق . إن نظرة إلى حال مكتبات القاهرة العامة تدل على أننا فى هذا المجال تحت مستوى الصفر .

(٥) شروط خاصة بالمبدع بوصفه فردا .

٦٦ ـ يمكن أن نقول إن الافتقار إلى الاستقلال هو ظاهرة عامة بين منتجى الكتابات الفلسفية فى مصر الحديثة إلى اليوم ؛ فهناك تبعية حتى فى ميدان البحث التاريخى الفلسفى ، إلا فى رسائل جامعية وكتب نادرة تعد عدا . وهناك كذلك ، وكما أشرنا على سبيل المثال ، تبعية فى ميدان الرأى الفلسفى . والمتبوع فى العادة هو الحضارة الغربية . إننا نريد استقلالاً تاما للمبدع الأصولى بإزاء أساتذته وبإزاء التراث ، وعلى الأخص بإزاء الفكر الأجنبى . على أن وسيلة هذا الاستقلال الكبرى ، وإن لم تكن الوحيدة ، هى إرادة الاستقلال ؛ وهى تتطلب استعداداً شخصياً ، ومناخاً عاما يؤكد الاستقلال ، وإلا فلا استقلال ولا تهيئة له بإرادته فى مناخ يعلن فيه أحمد لطفى السيد مثلا أن الحضارة واحدة ، وأن الأوربيين أساتذتنا ، ولا فى مناخ يراد فيه فرض فكرة أن العصر واحد ، وأن الغرب هو موجه العصر ، والعلم علمه ، والفكر فكره ، وله القوة والبأس ؛ ولا فى مناخ سياسى واقتصادى تخضع فيه للتعليمات تأتى من باريس أو لندن أو موسكو أو واشنطن . وهكذا فإن إرادة الاستقلال عند مشروع المبدع الأصولى ينبغى أن تساندها إرادة الاستقلال ، وتحقيقه ، عند الأنا الجمعى ، وإلا صعب الصراع على الأول . هذا ، وقد سبق أن أشرنا فى القسم الأول التمهيدى إلى سمات للمبدع واتجاهات للإبداع يمكن تطبيقها هنا ؛ ولعلنا نعود إلى ذلك بتفصيل أوفى فى دراسة شاملة .

(٦) شروط منهجية .

٦٧ ـ على الرغم من أن هذا الموضوع مهم وحيوى ، وأنه ينبغى أن تكون له الصدارة بين الاهتمامات الفلسفية ، فإنه مهمل فى كتابات الكتاب المصريين . وهناك شروط منهجية على مستوى المجتمع كله ؛ من أهمها نقل المعارف التى لا يمكن للإبداع الفلسفى الحديث أن يقوم إلا بعد السيطرة عليها ؛ وأهمها نقل كم المعارف الغربية ، فضلاً عن معرفة تراثنا ، فى قسمه الإسلامى وسابقيه القبطى والمصرى القديم ، وتوفير سبل البحث والدراسة والإنتاج أمام القادرين عليها ، وتوفير إطار الهدوء والتركيز اللازمين لكل إبداع . ومن الظاهر أن هناك ما يشبه المؤامرة لمنع تحقيق هذا كله على المستويات كلها . وهناك شروط منهجية موضوعية ، من أهمها حسم الأمر بخصوص الموقف من « تاريخ الفلسفة » ، ورفض الموقف الخاضع الذى يريد أن يرى الفلسفة فى تاريخ الفلسفة ؛ وهو موقف يشكل ضداً وعائقا لكل إمكان للإبداع والاستقلال . ومنها كذلك رفض كلمة « الفلسفة » ذاتها ، مادامت سوف تؤدى بنا إلى وهم واحدية العقل والثقافة ، واستخدام تعبير « الأصوليات » بدلاً منها . وهناك شروط منهجية على مستوى المبدع الأصولى نفسه ، من أهمها أن يكون قادراً ، بعد الإحاطة بكل المعارف بقدر الطاقة والإمكان ، على وضعها جميعا « بين قوسين » ، ليبدأ ، لا من رأى هذا أو ذاك ، بل مما نسميه « نقطة الصفر المنهجى » ؛ أى كأنه ينظر إلى الوجود لأول مرة ، وكأنه أول ناظر . وفى خلال هذا كله ينبغى أن تتعلق عيناه بالمستقبل ، لا أن تنغلقا على الماضى .

(٧) البدء من فلسفة فى الحضارة

٦٨ ـ لازلنا نقول : « الحضارة الغربية اليوم ، وغدا ، فى مرحلة أزمة ؛ وهذه الأزمة ستؤدى بها حتما إلى مصيرها الضرورى ؛ وهذا المصير الضرورى هو الانهيار »[٢] . ونضيف أنه لابد كذلك من تحديد موقفنا من ماضينا ، إلى جانب تحديد موقفنا من الحضارة الغربية ، مع بيان نظرتنا إلى المستقبل . هذه التحديدات هى ما يشكل أهم موضوعات فلسفة الحضارة أو أصولياتها ، التى نرى أنها البداية الضرورية الإيجابية لكل فلسفة مستقبلة فى مصر . فلن تقوم فلسفة أو أصوليات على الحق إلا بعد تحديد إجابات مفصلة مدعمة عن هذه الأسئلة : من نحن ؟ من كنا ؟ من معنا ؟ من هم ؟ ما علاقتنا بكل هؤلاء ؟ وماذا نريد أن نفعل لأنفسنا وللغير وللإنسانية ؟ وما شروط قيام العالمية الحقة ؟ إلى غير ذلك من أسئلة أساسية .

خامسا : استشراف للمستقبل : ماذا نريد ؟

٦٩ ـ إذا صرفنا النظر عن بديل ينادى به قوم تبلدت حاستهم التاريخية ، وكادوا أن يكونوا قد فقدوا صلتهم بعالم الوقائع ، وهو بديل الذوبان فى الاتجاهات الماضوية ، فلا يكون هناك أمامنا إلا بديلان : إما الإبداع ، فى كل ميدان ، وإما التبعية للغرب ، تبعية مطلقة ودائمة .

ومما يؤسف له أن بديل التبعية هو الذى تحتل مظاهره مقدمة المسرح فى حياتنا فى مختلف جوانبها ، وعلى أنحاء شتى ، إن إيجابا أو حتى سلبا . ونقصد بالسلب هنا أنه حتى عندما تقوم محاولات تراثية فإنها تبدأ من منطق الدفاع : « لسنا أقل من الغرب ! » . وهكذا فإن الحضارة الغربية هى نقطة البدء فى هذا التيار الغامر ، إن إيجابا وإن سلبا (والواجب أن يكون الوجود من جهة ، وذاتنا القومية من جهة أخرى ، هو نقطة البدء) . وليس هنا مجال التفصيل فى قصة هذا الوضع المحزن الذى نغرق فيه ؛ ونكتفى بالإشارة السريعة إلى القضية الأساسية : نعم لابد من أخذ أشياء عن الغرب ، ولكن من أجل الدفاع عن أنفسنا ضد هجومه وبأسلحته . وقد حدث هذا مرات فى حضارتنا وفى لقاء الحضارات الأخرى . وهذا ما نسميه باسم « الأخذ عن الغرب تكتيكيا » (أو وسائليا) ؛ وهو قصد النهضة المصرية حتى السبعين عاما الأولى من القرن التاسع عشر الميلادى . أما أن يتحول الأخذ عن الغرب إلى « استراتيجية » (أى هدفا لذاته) ، وهو ما نادت به بجلاء اتجاهات الليبرالية المصرية بقيادة أحمد لطفى السيد ، فإنه إما استنتاج خاطىء ، وإما سوء رؤية ، وإما تزوير للإرادة المصرية الجوهرية ، أو كل هذا مجتمعا .

٧٠ ـ ذلك أن الأخذ عن الغرب استراتيجيا ، أى بوصفه هدفا فى حد ذاته ، يقوم على أخطاء شنيعة لا تكاد تدركها الأغلبية . وإذا أدركتها قلة نادرة فما أسرع ما يصرفون وجوههم عنها ؛ لأن استخراج نتائج ذلك الإدراك يعنى تغيير وجهة حياتهم بأسرها ؛ ووجهة حياتهم هى العيش على فتات تافه مما تلقى به الحضارة الغربية ، ومما

يقتنصونه بجهد جهيد ويظنونه الصيد الثمين . ومن أعظم هذه الأخطاء :

١ ــ وهم أن الإنسانية كيان قائم ، فى حين أنها مجرد تصور فى الذهن ، وأن القائم حقا إنما هو أمم أو شعوب على الأقل ، وما بينها من اختلافات نتيجة « للثقافة » هو أقوى كثيرا ، وبما لا يقاس ، مما قد يبدو بينها من اتفاقات نتيجة لواحدية التكوين الطبيعى البيولوجى . ونوجز فنقول إن هذا الوهم تلعب على وتره الحضارة الغربية ؛ لأنها هى المستفيد الوحيد منه . فإذا كانت هناك إنسانية واحدة مزعومة ، فإنها هى « قمتها » وأعلى ممثليها ؛ ومن ثم فإنها هى موضع التقليد ولها مكان القيادة . ومن الطريف أن الحضارة الغربية تلعب كلا اللحنين المتناقضين حين يعن لها ، وحيثما تكون فائدتها : لحن الإنسانية الواحدة ، ولحن التفرد والتفوق الغربى الساحق (وعلى النموذج نفسه يلعب أصحاب صهيون على وتر الضعف الشديد إلى حد الانسحاق ، وعلى وتر التفوق العرقى المذموم من قبلهم قبل غيرهم) . والذين لم يدرسوا منا التاريخ فى تطور ثقافات بنى الإنسان لا يدركون أنه هيهات لهم هيهات أن يقتربوا من الحضارة الغربية ، بله أن يصبحوا « مثلها » ، أو أن يصبحوا هم والحضارة الغربية ذاتا واحدة ؛ لا لأن الثقافة الغربية شىء فوق الطاقة ، بل لأنها « آخر » تام ، وكفى .

٢ ــ وهم أن « العقل » واحد ، بعد كون « الإنسان » واحدا ، وأن هناك تطورا يتقدم عليه ذلك « العقل » الإنسانى المزعوم ، بخطى متئدة ولكنها ثابتة ، من خلال مختلف الثقافات ، الواحدة بعد الأخرى ، حتى وصل إلى أعلى تعيناته فى الفكر الغربى ، بعلمه وفلسفته وقيمه . ونحن نرفض وهم هؤلاء السذج فى وجود « فكر » واحد و « فلسفة » واحدة (وبدايتها بالطبع عند اليونان آباء الغرب !) ، بل حتى « علم » واحد . إن ذلك « العقل » الإنسانى المزعوم إنما هو وهم كبير ؛ هو مجرد تصور فى الهواء ؛ والقائم حقا هو فكر الثقافات ؛ وهو بالضرورة متنوع ومختلف بحكم اختلاف الثقافات بالضرورة . وعلى ذلك فلا يمكن ، فى الواقع والشرع معا ، وعند من يدرك أو يريد أن يدرك ، أن تأخذ ثقافة فكر ثقافة أخرى ؛ فهذا زرع لعضو غريب فى جسم غريب ، وإن حدث ، ظاهريا ، فسرعان ما يلفظ ، كما حدث لزرع الفلسفة اليونانية فى جسم الثقافة الإسلامية ؛ فقد استمرت حينا ، ثم لفظت ، وكان لابد أن تلفظ . أما حين يقدر له أن يبقى إلى أجل طويل ، فلا يكون له من أثر إلا إفناء الثقافة التى يدخل عليها الفكر الغازى ، كما حدث لثقافات سكان الأمريكتين الأصليين ، وسكان أفريقيا جنوبى الصحراء ؛ وهو ما يعنى فى الواقع إفناء التجمعات الحضارية ، سواء أكانت قبيلة أم شعبا أم أمة . وهذا هو المصير الذى ينتظرنا ، طال الزمان أم قصر ، إذا نحن اتبعنا دعوى الجهل وقصر النظر التى نحن بصددها .

٣ ــ وهم « العصر » الواحد بيننا وبين الحضارة الغربية . والواقع أنه لا عصر واحدا إلا بين أبناء ثقافة واحدة . وهكذا فإن الطهطاوى وخير الدين التونسى متعاصران ، نعم ، والبياتى وصلاح عبد الصبور متعاصران ، نعم ، وكاتب هذه الكلمات وقراؤها فى فاس وفى صنعاء وفى بغداد متعاصرون ، نعم ، ولكن ليس بيننا معاصرة مع أعضاء الحضارة الغربية اليوم . وهل كان الطهطاوى وكارل ماركس « متعاصرين » ؟ وحتى حين يأتى سارتر إلى القاهرة ، ويتحلقون حوله فى وهم المعاصرة الزائفة ، فلا هو سمع منهم ، ولا هم فى الحق كانوا قادرين على « التفاهم » معه . وإنما معاصروه هم مالرو وأدورنو وآير ومورافيا ومن شاكلهم . إن ذلك الذى يقع فى براثن وهم « المعاصرة » المزعومة هو ذلك الذى لم يدرس من التاريخ إلا أحداثه ، وفاته منظور « الثقافات » ، وأن الوقت لا يعد بحركة عقارب الساعة ، بل فى إطار مرجع أهم هو الثقافة . ورب « ملاح فضاء » أمريكى أو روسى يضرب على أزرار فى مركبة تبعد عن الأرض فى السماء آلاف الأميال ، ويعيش معه فى « اللحظة » نفسها فى بعض قرانا بائع ملح يهش الذباب ويبيع فى يومه بقروش ولا يدرى قيمة لوقت أو فعل ، إنهما لا يعيشان فى « العصر » نفسه ، بل فى « الآن » نفسه أو اللحظة وحسب ، تماما كما كان هارون الرشيد وشارلمان : عاشا فى « الوقت » نفسه وليس فى « العصر » نفسه .

٧١ ــ ونصدر عن اعتقاد راسخ حين نقول إن نشر هذه الأوهام الخطيرة ، التى تنتشر بين من هم فى أقصى اليمين الفكرى ومن هم فى أقصى اليسار ، لا يفيد إلا سيطرة الحضارة الغربية ، بل هى نفسها مصدر هذه الأوهام وهى ناشرتها . ومن هنا ندرك مدى « التبعية » الموضوعية لأجهزة الإعلام ، وكثرة غامرة من الكتاب من كل لون ، والباحثين الأكاديميين فى معظم الفروع . إن خطة الحضارة الغربية ، والبعض قد يسميها « المؤامرة » ، هى إلهاؤنا الدائم عن ذاتنا ، أى عن الإبداع . وأوثق وسائل هذا الإلهاء هو وضع وجودنا المادى ذاته موضع الخطر . يفعلون هذا فى ميدان السياسة بعدوانهم المتكرر منذ ١٧٩٨م . ، ويحركون الخيوط من وراء الستار ليكون هذا حال كل فرد فى حياته اليومية اليوم ، فيضلون المفكر عن سبيل الإبداع الذى يشترط خلوص البال وتوافر المادة الفكرية وإمكان التركيز والتفرغ . وهكذا تتشابك الحلقات من الأمة إلى الفرد ، من الخبز إلى الفكر ، من الأمس إلى اليوم إلى الغد .

٧٢ ــ إن خطر بديل التبعية للغرب متعدد المناحى متشعبها . والتبعية ليست خطرا علينا وحسب ، لأنها نفى للذات ، بل هى خطر كذلك على الغرب ذاته ، وعلى مستقبل بنى الإنسان . ذلك أن الغرب قد دخل منذ عشرات السنين ، منذ حربه الكبرى الأولى التى سماها « عالمية » (١٩١٤ - ١٩١٨ م .) ، فى مرحلة التحلل ، بعد أن بدأ فى الانهيار منذ لحظة وصوله نفسها إلى قمته العظمى ، مع الثورة الصناعية فى إنجلترا ، والثورة السياسية الفرنسية فى ١٧٨٩م ، ومع جوته وبيتهوفن وهيجل فى ألمانيا . ويجب ألا تخدعنا قوته المادية ، اقتصادا وعسكرا وعدوانا ؛ فحال الإمبراطورية الرومانية والدولة العثمانية فى أخريات أيامهما يدلان من لا يعرف على أن القوة المادية لا تعنى فى ذاتها الشىء الكثير . والآن ، إذا تمت للغرب السيطرة الثقافية على سكان الأرض جميعا ، فإن أولى نتائج هذا هى فقدان أمل الغرب ذاته فى الانتهاء من حضارته العدوانية القتالة ، التى تعتدى على الإنسان وعلى الطبيعة ، بل على ذاتها . وثانية النتائج هى دخول بنى الإنسان فى بنيان حضارى لن يؤدى بالجنس البشرى إلا إلى الجنون أو الانتحار ، ويمنع فوق هذا كله من إمكان قيام « الإنسانية » الحقة ، لأول مرة ، يبنيها بنو الإنسان جميعا ، متعاونين متساويين ، ليس لاثنين منهم أو ثلاثة وحدهم حق النقض (« الفيتو ») المزعوم ! إن انفلاتنا عن تبعية الغرب هو خير لنا ، وخير للغرب ذاته ، وخير لبنى

الإنسان ، والأساس الوحيد لإقامة الانسانية الحقة .

لا شيء ، والغرب لديه كل شيء ؛ فخذوا منه كل شيء ؛ فهو النموذج ، وهو العصر » . والعقل عندنا يكتشف مغالطات ذلك




مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

جماليات الإبداع العربي

عفيف بهنسي

إن كتب تاريخ الفن العربي الإسلامي قد أصبحت غنية بالدراسات الأثرية والتاريخية والوصفية لآيات الفن الإسلامي ، ولكن هذه الكتب لم تتحدث إلا قليلا عن الخلفية الفلسفية الجمالية لهذا الفن . ونحن نعتقد أنه من الظلم والخطأ أن ينظر إلى هذا الفن وغيره من الفنون في العالم ، على أساس مفهوم الجمال الذي وضعه الغرب عند كانت أو هيجل أو بومجارتن ، وأنه لابد من توضيح مفهوم هذا الفن من خلال فلسفة جمالية عربية . وكنا قد بادرنا إلى ذاك منذ زمن ، إلا أن بناء هذه الفلسفة لا يمكن أن يتم من طرف واحد ، ولابد من إسهامات مستمرة لإغناء هذا الموضوع المهم .

لقد قام ألكسندر بابادوبولو بإسهام مهم في مجال تحليل المنظور اللولبي في فن المنمنمات ، وقام أوليج جرابار بتحليل رائع للرقش العربي ، وأصبحت لدينا مصادر مهمة لفلسفة الفن العربي الإسلامي ؛ هذه الفلسفة التي نريد لها أن تظهر على شكل علم جمال له هيكل يستوعب عناصر جميع المسائل التي تدخل تحت هذا العلم ؛ وذلك لكي نتمكن من تحديد واقع الفن العربي الإسلامي ، وتحديد ملامحه وشخصيته .

الحضارة والوحدانية :

عندما نتحدث عن الفن العربي الإسلامي فإننا لا نستطيع أن نفصل بين أشكال الحضارة العربية الإسلامية ، الفن والسياسة والاقتصاد والمجتمع والفلسفة ؛ وذلك لأن هذه الحضارة تميزت بطابع مستقل لارتباطها بضمير الوجود ؛ وهو الواحد البدىء والمطلق .

إن الوحدانية قد حددت ملامح الحضارة العربية الإسلامية بجميع أشكالها . لقد كان الواحد البدىء ، هو المثل الأعلى المطلق ، وهو السر الكبير الذي يسعى الإنسان باستمرار لكي يلاقيه ، وليحقق كشفا حضاريا ؛ فالحضارة هي سباق للكشف عن ما هو جديد وطارف .

ولكن المثل الأعلى المطلق ، وهو الله ، قد فسر تفسيرات جعلته أقرب إلى التشخيص ، وقربته من مفهوم الوثن الذي يعبد ، في حالة من حالات الاستلاب الكامل . وقد أخذت هذه التفسيرات شكل النظرية والأيديولوجيا ؛ وهكذا تعرضت الوحدانية لسوء الفهم ؛ لأن النظرية حلت محل المثل الأعلى ، وحل الانتهاء محل السعي إلى الكشف عن السر ؛ ذلك السعي الذي هو الفعل الحضاري . وتبارى النقاد في اتهام الوحدانية على أنها الانتهاء إلى نظرية منتهية . وقالوا إنها نزعة مثالية تبعد الإنسان عن العمل والتقدم ، وقالوا إنها نزعة منغلقة لا تفسح المجال للبحث والإبداع .

وهكذا فسرت مظاهر الحضارة العربية من خلال فهم خاطىء للمثل الأعلى الذي هو الله ، ومن خلال الاختلاف الكامن بين النظريات ، أو ما يسمى بالديانات والطوائف .

المثل الأعلى وجمالية الفن العربي الإسلامي

إن كل فن من الفنون التي تنتمي إلى حضارات عظمى في التاريخ ، لابد أن تقوم على جمالية متميزة تكونت بحسب المفهوم المتميز للكون والوجود .

وفي الفن العربي الإسلامي فإن (الوحدانية) هي المفهوم المتميز الذي نشأت عنه الحضارة .

فالله هو الواحد البدىء الذي ليس كمثله شيء ؛ وهو المطلق في

القدم ، والمطلق فى القدرة ، والمطلق فى النموذج ؛ وهو المجرد الذى لايحده زمان أو مكان ولا يسعه ، ولا تحدده ملامح أو صفات ؛ فهو كل شيء وليس بشيء ، وهو كل أحد وليس بأحد ، وهو كل كلمة وليس بكلمة .

إن هذا المثل المطلق الذى لا يمكن إدراكه أو تخيله هو مع ذلك صبوة الإنسان العاقل الواعى ، الذى يريد أن لا يعبده كصنم ، بل أن يعيش فيه كوناً وطبيعة ومفهوماً ، لكى يخلق الممكن والواقع على شاكلة هذا المطلق الأمثل .

والفن العربى الإسلامى إنما هو إبداع على شاكلة هذا المطلق . ويبقى هذا المثل الأعلى المطلق معيارا لقيمة هذا الإبداع . وهكذا يتصل الواقع المبدع بالمثل الأعلى ويقاس بمقياسه ، ونحكم على عمل فنى ما ، بأنه جمالى أو غير جمالى ، من خلال ارتباطه بهذا المثل أو عدم ارتباطه .

إن هذه النتيجة تدفعنا إلى التوسع فى فلسفة هذا المثل الأعلى من خلال الفن . وبتعبير آخر التوسع فى البحث عن جمالية الفن العربى الإسلامى من خلال المثل الأعلى (الواحد) .

ولابد أن نستقرىء أسس هذه الجمالية استقراء ، لا أن نطبقها تطبيقا ؛ فالفن العربى الإسلامى لم يكن تطبيقا لتعاليم واجتهادات محددة ، بل كان مظهرا من مظاهر الفعل الحضارى الذى تم إنجازه فى طريق تحقيق المثل الأعلى .

ودراسة هذا الفن تبدأ من المفهوم الأساسى وليس من النظرية والمذهب . فإذا كان ارتباط الإبداع بالمطلق أمراً أساسياً ، فإن أثر هذا الإبداع يبقى أمرا نسبيا . ولكن فهمه أو تذوقه لا يتم إلا من خلال المطلق وليس من خلال النسبى . وبذلك يكون المقياس المشترك بين المبدع والمتذوق هو المثل الأعلى المطلق ؛ فالمثل الأعلى المطلق يربط بين الذات وهى نسبية ، والأثر وهو نسبى كذلك . وبعبارة أخرى ، فإن المطلق وهو الله ، بما هو قيمة روحية عالية ، هو الذى يربط بين المادى الكائن الفاعل ، وبين المادى الأثر المفعول ، وها هنا تتجلى فى الفن العربى جدلية قوية بين الروحى والمادى ، بين المطلق والنسبى . وهى جدلية تظل أساسا فى التذوق والحكم الجماليين معاً .

ولأن المثل الأعلى هو الضمير المطلق ، فإنه يصبح مقياساً فرديا وجماعيا معا ؛ ولذلك عاش الفن العربى الإسلامى فى مناخ مجتمع منسجم ، وكان فناً اجتماعيا لكل الطبقات ، ولم يكن فن طبقة دون أخرى أو فئة دون أخرى ، بل كان فن الناس جميعا فى العالم الإسلامى على اختلاف سياساته ومذاهبه ومواقفه ؛ ومن هنا جاءت وحدة شخصيته وخصائصه برغم تنوعه وغناه .

الحدس والمثل الأعلى

يقوم الإبداع الفنى والتذوق الجمالى كلاهما على الحدس ؛ أى أن ممارسة الفن ليست عملا عقليا صرفا كما أنها ليست حساً صرفا . فنحن لا ندرك العمل الفنى إدراكا ، ولا نحسه إحساساً ، وإنما ندركه وعياً ؛ وهذا ما يمكن أن يسمى (الحدس) . فليس من السهل أن نحلل آلية الإبداع تحليلاً منطقياً كما نفعل عندما نحلل آلية العمل العادى ، أو أن نحللها من خلال اللاشعور أو الحس الداخلى كما نحلل الأحلام .

إن آلية الحدس هذه هى أمر طبيعى ؛ لأننا فى الفن لا ننظر إلى العمل الفنى من خلال الواقع ، بل من خلال المثل الأعلى الذى نعيشه فى أعماقنا ونصبو إليه دائما . إن المثل الأعلى فى العقيدة الإسلامية هو قطب أساسى تغلغل فى أعماق فلسفتنا وعاداتنا ، وكوّن بنية الحضارة التى أخذت شكلا موحداً ومتميزا . ثم كان هذا المثل الأعلى هو المحور الأساسى الذى قام الفن الإسلامى على شاكلته ، على نحو دفع إلى الذهاب إلى أن غياب التشبيه الكامل فى التصوير إنما يعود إلى الاعتقاد بأن تصوير الأشياء ليس هو المقصود ، وإنما المقصود هو تصوير ضميرها . وكذلك فإن ترقيش الأشكال فى الفن الإسلامى يفسر بنقل معنى المثل الأعلى فى خيال الرسام . أما العمارة فإن ما كان يسمى عند الرومان (هستيا) أى الرب حامى البيت ، نرى له صورة أخرى أكثر عمقا فى شكل عمارة البيت التى تعبر تعبيراً تاماً عن أنه بيت الله . وليست عبارة (الملك لله !) التى تعلو واجهات أكثر البيوت عبارة بلا معنى ؛ فالبيت هو مكان السكون الذى يتوقف فيه الإنسان عن (الفعل) منصرفا إلى (التأمل) ؛ والتأمل ها هنا هو التعمق فى أسرار المثل الأعلى ؛ هو التعمق الذى يهيىء (للفعل) . ويمهد له . وهكذا فإننا ننظر إلى البيت من خلال المثل الأعلى ونقول (الملك لله !) .

المثل الأعلى والأيديولوجية :

إن المثل الأعلى فى العقيدة الإسلامية يفسر الجانب الروحى والجانب المادى فى الحضارة العربية والإسلامية ؛ فعلى أساسه تكوّن السلوك الإنسانى ، وتكونت العلاقات الاجتماعية بأسرها . وكان الإيمان الفطرى،أو الإيمان الواعى بالمثل الأعلى هو الأساس فى بناء الإنسان ، بأحلامه وطموحاته وأخلاقه ، وبناء مجتمعه فى نظامه السياسى والاقتصادى ، وبناء حضارته بفنه وعمارته وفلسفته . على أن هذا الإيمان لم يتكون نتيجة لنظرية ما ؛ فالوحدانية ليست نظرية . وإنما هى صيغة للتعبير عن المطلق . فإذا كان الوجود هو الوجود المشخص ، فلابد لهذا المشخص من جوهر أو من ضمير ، وهو الذى رمز إليه بالرقم (واحد) الذى لا سابق له .

وبعد ذلك تأتى النظرية والأيديولوجيا لكى تفسر هذا الضمير وتقيم عليه بناء فلسفياً أو اجتماعيا أو فنيا . ومن هنا فإن الانتماء الطائفى المتعصب لا يتجه إلى الأيديولوجيا ، وإنما يبقى مرتبطا بالضمير البدىء ومحتواه المثالى .

المنفتح والمنغلق :

إن الارتباط بالمثل الأعلى هو ارتباط وجودى وحضارى ، وهو ارتباط واسع شامل ، وليس ارتباطاً وحيد الرؤية والاتجاه . ولكن النظام القمعى هو الذى يجعل من هذا الارتباط وحيد الاتجاه عندما تحل الأيديولوجيا محل المثل الأعلى ؛ عندما يصبح الارتباط ذاته شكليا سكونيا ، ونعيش على الاتكالية ، وتتحكم فى ظروفنا القدرية ، فيتشكل المجتمع المنغلق . ولكن الإنسان المؤمن فى حالات تحرره من النظام القمعى المتعصب يعود إلى ارتباطه المثالى ، ويكون من أثر ذلك تلك المنجزات الباهرة فى مجال الفكر المتحرر ، والفن الذى بقى بمنجاة

من تأثير « النظام » الديني ، فعبر عن انفتاح وليس عن انغلاق . ويتجلى ذلك الانفتاح في جميع أشكال الفن ، في الرقش العربي والتصوير التشبيهي ، والعمارة ، والعمران بصفة عامة .

ففي الرقش لانجد حدا لاشتقاقات الأشكال النجمية ، كما لانجد حدا لتوارد الأشكال النباتية في التوريقات . فالشكل هنا لا يأخذ بعدا منتهيا بل مستمرا ؛ فهو منفتح على أشكال لا حصر لها . أما الفن الواقعي فهو فن منته ، لأنه لا يمكن أن يكون شيئا آخر أكثر من الواقع المحدد والمنتهي بذاته .

كذلك التصوير التشبيهي في الفن الإسلامي ، فهو غير منته ، وهامش السر فيه كبير ، وينفتح الخيال فيه على آفاق لا يتحكم فيها الفنان ، ويترك المجال فيها إلى المتذوق نفسه .

وفي العمارة فإن انفتاح المنزل على فناء داخلي ليس أمرا من قبيل الانغلاق على الذات ، بل هو تعبير عن الارتباط بالملأ الأعلى . إن عالم الإنسان المتحرر والمنفتح نحو صبواته ، إنما يتضح من خلال هذا الاستقلال الذي يحققه المسكن مبتعدا بساكنه عن أي تأثيرات أو ضغوط خارجية ، لكي يعيش بوجوده مع المثل الأعلى . فليس المسكن هو وعاء العزلة والانغلاق على الذات ، بل هو قناة العودة إلى الذات من أجل الوجود مع المطلق ، مع الله .

والمدينة العربية الإسلامية بتلاحمها السكني لا تعني الانغلاق ؛ إنها محمية بأسوار وأبواب ، لكي تحافظ ــ بلاشك ــ على أمن السكان ، وليس لكي تعزلهم عن العالم الخارجي . وهي مدينة ذات طرقات ضيقة لكي تخدم الأواصر الاجتماعية القومية ، وليس لكي تحول دون تواصل السكان .

وقد تكونت المدينة محيطة بالمسجد ؛ مكان التقاء المؤمنين ؛ وبيت الله الذي تتلاقى فيه الضمائر مع الضمير البدىء الواحد .

وحول المسجد تقوم المدارس وبيوت الحكمة والمشاق ؛ وهي مراكز الحضارة التي صنعتها أيدي المبدعين لتأوي الفعاليات الحضارية المختلفة .

المادية والمثالية :

إذا كان الإنسان مشدودا إلى المثل الأعلى المطلق ، فإن ذلك يعني (الفعل) ولا يعني (العطالة) . إن الارتباط بالنظرية أو الأيديولوجيا هو المثالية الطوباثية التي تجعل الفعل عاجزاً عن مجاوزة النظرية . وهكذا فإننا نرى عطالة شاملة ترافق حالات الطغيان الأيديولوجي ؛ وهذا ما يمكن أن يسمى القمع بكل معاني الكلمة .

وارتباط الإنسان بالضمير البدىء يجعله في حالة « الحرية الكاملة » ولكنها حرية صعبة كما يقول الوجوديون . ويخفف من صعوبتها القدرة على تحمل مسؤولية الفعل ، أي السعي المستمر من أجل الكشف عن أسرار المثل الأعلى ؛ وهي الحالة التي يحقق فيها الإنسان الواقع على شكل (مادة) . فالواقع المادي هو ــ في الحقيقة ــ الأثر الذي يحققه الفعل البشري من خلال منظور المثل الأعلى . وهكذا لابد من التمييز بين المثل الأعلى بما هو ضمير مبدئي للوجود ، والمثالية بوصفها عملية استلاب لمصلحة النظرية .

ومرة أخرى لابد من القول بأن المثالية هي التقيد بالأيديولوجيا،أي بالنظرية وتطبيقها . أما الارتباط بالمثل الأعلى فهو ارتباط بقيم حضارية أساسية . فعندما نقول إن المثل الأعلى هو صيغة الحق المطلق والخير المطلق ، والجمال المطلق،فإن هذا يعني أن (الفعل) الحر هو الذي يصوغ الحق النسبي والخير النسبي والجمال النسبي ، ويجعل من هذه الصيغ،الواقع الذي يتعامل من خلاله يوميا .

فالمادة هي المثل الأعلى وقد تحقق نتيجة (الفعل) . وما دام الفعل حرًا ، فإن المادة تتكون في حالة ارتقاء ومجاوزة مستمرة . ومن هنا كانت الجدلية بين المثل الأعلى والمادة،جدلية حضارية تقدمية .

جَدلية الجنون والإبداع

يحيى الرخاوى

تقديم : تقدم هذه الدراسة مستويين من الجدل فيما يتعلق بالإبداع : الأول بين المعرفة البدائية والمعرفة المفاهيمية ؛ والثانى بين المراحل الأولى (وفى النادر : التالية) من الإبداع ، والجنون . وهى تقدم الإبداع والجنون بوصفهما حالتين من حالات الوجود ، فى مقابل حالة « العادية » ، بما يسمح برؤية التبادل الحتمى من ناحية ، والتفاعل المحتمل من ناحية أخرى ، حيث تختلف علاقة الإبداع بالجنون : من التشابه المتطابق (قبل التميز إلى أيهما) إلى السلب أو الإبعاد أو التناقض الجدلى . ومن خلال تنوع هذه العلاقات فإن ثمة تفرقة واجبة الإيضاح بين حالة الإبداع (بما فى ذلك الإبداع الحيوى) ، ونواتج الإبداع فى أعمال خارجة عن ذات المبدع فى صورة تشكيلات مسجلة قابلة - فى حد ذاتها - للتداول والنظر .

هذا ، فضلا عما انتهت إليه الدراسة من ضرورة التمييز بين مستويات الإبداع وتشوهاته ، حيث بيَّنت الفروق المهمة بين كل من الإبداع الفائق ، والإبداع البديل ، والإبداع الناقص ، والإبداع المُحْبَط (اللا إبداع) ، والإبداع المزيَّف ، إن صح التعبير ، مع ما يقابلها من مستويات الجنون ، والاضطراب العقلى ، وكذلك مع مستويات الإيقاع الحيوى والتغير النوعى (تغير النوع) .

وأخيرا فقد أشارت الدراسة إلى بعض مجالات التطبيق فى علاج الجنون وتشخيصه ، وتطور اللغة ، ومشكلة الحداثة فى الشعر ، والإبداع الذاتى (الصوفى) .

١ -

ما زالت قضية علاقة الجنون بالإبداع تمثل تحديا للوعى البشرى . وقد بلغ الأمر من الخلط والتساؤل ما يحتاج إلى مواجهة صعبة ، تعيد ترتيب المداخل والمراحل حتى تتضح بعض المعالم ، سواء بالنسبة لاحتمالات التشابه والخلاف ، أو بالنسبة لنوعية التفاعل ، أو بالنسبة لمخاطر الخلط والتداخل .

وهذا هو بعض هدف هذه الدراسة .

ذلك بأنه منذ أصيب الكائن البشرى بمحنة « الوعى »[1] ومسئوليته ، فتصور أنه امتلك وسائل تخطيط مستقبله ، راح يتدخل فى مسيرة حياته ، فمصير نوعه ، تدخلا عشوائيا غير منتظم . ومن ذلك أنه تزايد ترجيحه ، وبخطى عملاقة ، لذلك الجانب الكمّى « الإنتاجى » من الوجود البشرى ، على نحو نتج عنه تضخم فى ناحية سطحية من الظاهرة البشرية دون سائر كلِّيتها ؛ تضخم يكاد يهدد بالانقراض[2] . وقد ترتب على ذلك أمران : الأول ؛ أن الانسان فى محاولته لتحقيق التوازن بترجيح « الجانب الآخر » من الوجود ، ليكتمل ، أصبح عليه أن يصارع نفسه ليخترق ما أحاطها به من قيود (كمِّية ، مُغتربة) ؛ وثانيهما أن يصارعها صراعا مهدِّدا بالإخفاق ؛ نظرا لتضخم هذا الانحراف الجزئى المصقول .

ونحن لا نعرف تحديداً كيف حل تاريخ التطور الحيوى هذه المشكلة المتحدية ، ولكننا نرجح أن افتقاد ما قبل الإنسان لهذا النوع من الوعى المتدَخِّل ، قد جعل قوانين الحياة أقرب إلى التوازن الكلى ، على نحو ضيق الهوة الواجب اجتيازها عند كل طفرة نوعية . ثم إن

الإخفاق فى طفرات تاريخ التطور الحيوى كان يعلن عن نفسه بالانقراض أساسا (أو بالتوقف مسبقا) ، كما أن النجاح كان يتمثل فى اطراد النقلات الكيفية على مَدْرج تطور الحياة . لكن الإنسان بعد أن اكتسب الوعى (هذا الوعى) استطاع أن يستطلع المسيرة فيحدد معالمها فى تشكيلات رمزية تعلن احتمالات النجاح ، وتشير إلى اتجاهاته ، وقد ترسم الخطوات إليه ؛ وهذا هو الإبداع (كما نعرفه - غالبا - ناتجا رمزيا تشكيليا مسجلا) ، كما أنه استطاع كذلك أن يستشعر التهديد بالانقراض ، على نحو أمكنه من أن يحاول الهجوم على مراحله المتوسطة فيجمدها ، فى محاولة إيقافها ، أو تعديل مسارها ، فاكتشف الجنون .

وقد زاد التحدى خطورة حين زادت الفجوة بين الجزء الكمى الظاهر الطاغى من الوجود البشرى ، وسائر كلية المستويات الأخرى ؛ فأصبحت النقلة مخاطرة كما ذكرنا ، وأصبح تحقيق الإبداع على هذا المستوى مرتبطا ارتباطا تاما بتهديد الجنون ، وكأن الإنسان بهذا الوعى المتدخل قد حول القضية الحيوية لحركية الحياة من « إما أن نتطور أو ننقرض » ، إلى « إما أن نبدع أو نُجَن » .

فكيف أسهم الوعى البشرى - حديثا - فى محاولة تحقيق توازن ما ، يقلل الفجوة ، أو يرجح الكفة ؟

كان من البدهى أن تنشأ حركة مواجهة تحاول أن تحقق توازنا بشكل أو بآخر ، فظهرت أطروحات مضادة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى حتى استشرت فى الأربعينيات إلى السبعينيات ، وذلك منذ بداية الحركة المناهضة للطب النفسى Antipsychiatry[٣] (والمبررة للجنون ضمنا) ، إلى بعض أشكال الأوتوماتية فى الشعر[٤] (وما شابه) ، مارين ببعض التجمعات السياسية المتناثرة ، والصرخات الاجتماعية الطفلية والنكوصية المُجْهَضَة . وقد أخفق أغلبها أمام اختبار الزمن ، وكاد هذا الإخفاق يصبح مبررا لتمادى اغتراب الإنسان نتيجة لاستمرار تواصل ميله الكمى المتضخم . وفى محاولة أخرى تواترت أشكال الإبداع التفريغى (والتسكينى) ، والإبداع الجمالى (والتجميلى) ، وما شابه ، على نحو أدى وظيفة توازنية تهدئية ، لكنها غير كافية ، بل لعلها أجلت المواجهة أو كادت تعطل المسيرة .

وهكذا أصبحت الحاجة ماسة إلى أطروحة مُحيطة (لا عكسية ولا بديلة) تستوعب النقيضين لتحقق التوازن الحركى الجدلى الدافع لاستمرار المسيرة واضطراد التطور ؛ وهو ما يمكن أن يسمى الإبداع الجدلى (الفائق) ، الذى يمكنه أن يحتوى المكاسب البشرية الكمية المتحدية بوصفها أدوات ، ليخدم بها كلية الوجود البشرى ، من أجل استمرار حركته المتنامية . غير أن هذا النوع من الإبداع ، مع هذه الفجوة الناتجة عن فرط الاغتراب ، قد بدا نوعا خطرا مهددًا وصعْبا ومُرعبا ؛ ذلك بأنه يستلزم المخاطرة بإحياء القديم : الأثرى ، والطفلى ، والفج ، والبدائى ، دون أى ضمان لعدم غلبته أو التوقف عنده ؛ بمعنى أنه لكى يكون إبداعا على هذا المستوى ، فلا بد أن يخترق مرحلة الجنون . وقد ترتب على ذلك ، وعلى الخوف من ذلك ، أن ظهرت أشكال مجهضة ومختلطة ، تحتاج دائما إلى نقد مسئول ومواكب ، وإلى إيضاح فاحص ومُفَسِّر .

وهذا بعض اتجاه هذه الدراسة .

٢ - تحديد مفاهيم :

وقبل أن نطرح رؤ يتنا فى تناول هذه القضية ، يجدر بنا أن نحاول تحديد مفاهيم كل من الإبداع والجنون ، ولو بشكل تقريبى ، أو بصورة مبدئية قابلة للتعديل من خلال تطور الدراسة وبعد انتهائها ؛ فبالرغم من أن مفهوم كل من الجنون والإبداع يكاد يكون من الشيوع بحيث يبدو كأنه لا يحتاج إلى تحديد أصلا ، ينبىء الاقتراب الأكثر حرصا بغير ذلك .

فالجنون لم يستقر الأطباء المختصون أنفسهم على وصفه أو تقسيمه إلى فئات متفق عليها اتفاقا تاما ، فضلا عن تحديد أسبابه أو أبعاده أو معانيه أو غاياته ؛ فكيف يكون الحال عند الأديب والناقد ، ناهيك عن المثقف العام ، لا سيما أنه لفظ يُستعمل فى هذه المجالات استعمالا متواترا فضفاضا ؟

والمُراجع لاستعمال الأطباء (المختصين) للفظ الجنون ، لا ينبغى أن يرضى بتعريف رصين مهما كان مثبتا فى مرجع شامل ؛ إذ يجب عليه أن ينتبه تماما إلى الاستعمال « اليومى » للفظ نفسه بين الأطباء أنفسهم . ثم إن لفظ الجنون هكذا Madness ليس هو اللفظ المستعمل فى اللغة العلمية الطبية ، حيث أحلوا محله ألفاظا أخرى مثل الذهان Psychosis / والعته Dementia وما شابه ، ومع ذلك فما زال الاستعمال (الطبى) الشائع يشمل معانى : الاختلاف الشديد ، والغربة ، والاغتراب ، والانسحاب الشامل من الواقع ، والتفجر الخطر ؛ والتناثر ، وبقايا المحاولة (التطورية المخفقة) ، والموت النفسى ، والنشوز السلوكى الخطر . ونحن نستعمل كل هذه الألفاظ بطريقة أو بأخرى على حسب السياق ، والموقف ، والحالة المزاجية . . ! !

ولا يختلف الأمر كثيرا فى استعمال لفظ الجنون فى مجالات أخرى . ففى مجال الأخلاق يستعمل لفظ الجنون ليشمل معانى متعددة ، مثل : العدوان الفج ، والتبلد ، والحمق ، والجسارة الجسيمة ، والقحة ، وغيرها . وفى مجال الأدب لا نجد للفظ نفسه حظاً أوفر تحديدا . وقد يصل الاختلاف إلى حد التضاد ؛ فثمة الجنون/ التجاوز ، والجنون/ الحلم ، والجنون/ الوله ، والجنون/ البله ، والجنون/ السبق ، وخرق العادة[٥] ، والجنون الجمال ، والجنون/ القفزة ، والجنون/ التناقض . . . إلخ .

ويكاد يسرى على لفظ الإبداع ما يسرى على لفظ الجنون . ولكن لحسن الحظ أنه أقل تداولا ، ومن ثم أكثر تواضعاً (وإن كان فى حقيقته غير ذلك) . ويحدث الخلط والتداخل عند المثقف العام ، كما يحدث عند بعض المختصين سواء بسواء ، خصوصا عندما تُستعمل ألفاظ مثل الأصالة ، والتلقائية ، والخيال (وناهيك عن ألفاظ الفن ، والموهبة) على أنها مترادفات للإبداع ، علما بأنه ليس كل جديد إبداعا ، كما أنه ليس كل ما سرى « منطلقا » على غير توقع إبداعا . وأخيرا فليس كل ما غلبت عليه صور الخيال إبداعا ؛ فقد يكون بعض هذا أو كله من مقومات الإبداع ، أو أدواته ، لكنه ليس هو الإبداع ؛ فالإبداع الذى هو « الخلق » ، هو « فعل » أشمل ، وأعقد ، وأخطر .

فإذا كان هذا هو الحال ، فقد لزم - ابتداء - أن نتقدم بتحديد مناسب

لهذين اللفظين كما سنستعملها فى حديثنا عن الجدلية المحتملة فيها بينهما ، وليكن هذا التحديد هو المدخل التقريبى كما نتفق عليه :

٢ - ١

فالجنون - هنا - قد يعنى معنيين أساسيين مختلفين ، بحيث تختلف علاقة الجنون بالإبداع باختلاف استعمال كل منهما ، فالجنون قد يعنى ، أولا ، العملية التى يتفكك بها الكيان البشرى ، تركيبا وسلوكا بلا اتجاه واع بداية - يتفكك إلى وحداته الأولية (ومادونها) ؛ إذ تنشط صراحة ـ وفى وساد الوعى القائم نفسه ـ بعض مستويات الوجود الكامنة ومحتوياتها ، منافِسَة ، ومعارِضَة ، ومُبَاعِدة للمستوى الغالب ظاهرا فى السلوك اليومى المعتاد ؛ كما قد يعنى الجنون ، ثانيا ، الناتج الانهزامى المتهدم ، أو الساكن ، أو المنسحب ، لهذه العملية بعد إخفاقها ، على نحو يترتب عليه حالة من التفسخ المستقر ، أو الإعاقة ، أو الانسحاب ، أو من كل ذلك . وهذا الوصف إنما ينطبق على جنون الفصام على وجه التحديد ، حيث عُد أغلب أنواع الجنون الأخرى تنويعات مرحلية بديلة ؛ فهى إنما تظهر للحد من تمادى مشروع الفصام حتى غايته القصوى ؛ ألا وهى النكوص الخامد ، أو الموت النفسى .

وسوف يكون هذا النوع - الفصام - فى تناثره الحركى هو المقصود بلفظ الجنون طوال أغلب مراحل الدراسة [٦] .

٢ - ٣

وعلى الجانب الآخر ، فإن مفهوم الإبداع قد يعنى ، أولا ، العملية التى تتمتع فيها المفاهيم والكيانات التى كانت ثابتة ساكنة نسبيا ، بما فى ذلك التركيب الحيوى للفرد ، بحيث تستعيد وحداتها الأولية ومستوياتها الكامنة (وما دونها) المرونة ؛ إذ تكتسب الشحن من جديد بما يمكنها من حركية التوجه إلى التأليف الواحد بخلق كل أكبر ، مختلف نوعيا ومجاوز دائما . كما قد يعنى الإبداع ، ثانيا ، ذلك الناتج الولافى لهذه العملية بعد نجاحها ، الذى يتمثل أساسا (على حسب الشائع المتواتر) فى ظهور شكل رمزى ، أو وجود نوعى ، يعلن ولادة تنظيم أرقى ، يحمل قدرة الاستمرار بدرجة من الاستقرار المرحليين ، حتى تأتى اندفاعة جديدة ، تنبىء بنقلة نوعية جديدة ، وهكذا .

وموضوع هذه الدراسة يتزايد تعلقه بالمعنيين الأولين لكل من مفهومى الجنون والإبداع ؛ أى أننا سنهتم فى معظم الوقت بالعملية أكثر من اهتمامنا بالناتج ؛ وذلك فيما يتعلق بالعلاقة الجدلية ؛ إذ هى حركية بالضرورة ، بما يشمل ما هو تفكك ، وتحريك ، وتوجه ، وتنشيط، ومجاوزة ، وتوليف ، وكل ذلك حالة كونه يجرى فى اتجاه ضامٍّ طَفْرِى .

٣ - الوحدات الأولية :

وما دمنا نتحدث عن عملية وعملية ، وعن تفكيك ، وتحريك ، وتنشيط . . إلخ ، فلا بد من أن نتعمق هذه المنطقة المشتركة لتزداد تعرفاً لتلك الوحدات الأولية (من مادة الإبداع - وشظايا الجنون) - نتعرفها بتفصيل نسبى هنا ، نظرا لأنه يندر الوقوف عندها مدة كافية فى الدراسات التقليدية للظاهرتين .

وسيكون مدخلنا إلى هذه الوحدات الأولية من خلال محاولة تعرف الجانب الآخر لما هو معرفة بشرية ، متجنبين ما أمكن استعمال لغة التحليل النفسى ، حيث إن مدخلنا إلى هذه الدراسة هو مدخل « معرفى » ، يهتم أساسا بمستويات المعرفة البشرية المختلفة وأشكالها .

وعلينا أن نتذكر ابتداء أن الشائع الأعم فى دراسات التفكير والذاكرة وما إليهما هو دراسة المستوى المفاهيمى [٧] المنطقى العادى دون غيره ، وهذا مُسَخَّر بداهة لخدمة نوع الوجود الكمى السائد ، وهو الوجود المغترب الذى أشرنا إليه منذ قليل . وبما أن كلا من الإبداع والجنون هو محاولة لنقض هذا النوع من الوجود ، أملا فى استعادة توازن ما ، كان لزاما علينا أن ننظر فى الوسائل والمستويات المعرفية الأخرى ؛ وهى الوسائل المهملة عمدا ، والمستثارة قطعا فى حركية الإبداع مخترقا الجنون . ومن هنا نعود فنقول بصفة مبدئية : « إن الإبداع - مخترقا الجنون - هو عملية معرفية فائقة ؛ إذ هو كشف لمكنون ، وبسط لكامن ، وتخليق لتركيب ، وتوليف لبنية ، من خلال تنشيط مستويات معرفية متعددة وتفاعلها » ، نعرف أحدها معرفة تكاد تطغى على ما سواها ، ثم نجهل ، بل نتجاهل ، المستويات الأخرى . فما تلك المستويات المعرفية الأخرى التى طال إهمالها نتيجة للزعم بأنه من المستطاع الاستغناء عنها ، أو بتعبير أدق ، بضرورة كبتها ؟

يطلق على تلك المعرفة « الأخرى » أسماء عدة مثل : المعرفة البدائية ، أو غير الناضجة ، أو المُغْفَلة ، أو القديمة ، أو اللامتميزة ، أو العيانية ، أو الأسطورية ، إلى غير ذلك [٨] . وقد أكد فرويد أهمية هذه العمليات النكوصية ، أو العمليات الأولية كما أسماها [٩] ، التى تعد مميزة لكل من الأحلام ، والفصام ، والمجتمعات البدائية ، والطفولة المبكرة . وقد أشار كذلك إلى أهميتها فى عمليات الإبداع ، لكنه لم يغال فى إمكانية قيامها مستقلة بعملية الإبداع حتى تمامها ، كما فعل بعض تابعيه . وقد انتبه أغلب الباحثين إلى معارضة ذلك الاتجاه الذى يُعلى من قيمة اللاشعور فى عملية الإبداع ، على أساس أن العملية الإبداعية هى الولاف الأعلى لكل من العمليات الأولية ، والعمليات الثانوية . وقد اقترح سيلفانو أريتى اسما لهذا الولاف الأعلى الذى يشمل العمليتين معا ، أطلق عليه اسم العمليات الثالثية [١٠] ، مؤكدا ، مع غيره ، أن الإبداع لا بد أن يتصف بالإحاطة ، والتكيف ، واحتواء الواقع ، والحوار معه ، من حيث إنه درجة فائقة من التكامل .

فهذا هو مستوى الجدلية التى تناتجها الإبداع ؛ جدلية بين ما هو بدائى (كلى ، أولى ، مدغم . . .) وما هو منطقى (تسلسلى ، مفاهيمى ، ثانوى . .) . فهل ثمة مستوى جدلى آخر بين ناتج هذه الجدلية فيما هو إبداع فى أى مرحلة من المراحل ، وناتج تحللية مقابلة (رغم غائيتها) هو الجنون ؟ ولكن يجدر بنا أن نؤجل الإجابة عن هذا السؤال إلى مرحلة لاحقة من الدراسة ؛ ولنتقدم خطوة أعمق فى هذا المستوى الأول ، لنتدارس من منطلق معرفى - كما ذكرنا - ذلك المستوى المعرفى البدائى الأساسى اللازم للمشاركة - المباشرة أو غير المباشرة - فى مسار العملية الإبداعية فى كل مراحلها .

ولسوف نستند فى هذه الفقرة أساسا (وليس نهائيا) إلى فكر « سيلفانو أريتى » ، لما له من باع فى دراسة كل من الفصام [١١] والنمو النفسى والتطور [١٢] ، ثم بما أسهم به فيما هو تنظير لطبيعة الإبداع

يقدم أريتى رؤيته لعملية الإبداع بوصفها تعبيرا ولافيا فائقا عن تشكيلات معرفية مضفورة من أكثر من مصدر ومستوى للمعرفة . وهو فى ذلك يؤكد أهمية المرحلة الأولية للمعرفة ، وبخاصة مرحلة « الصورة » Image ، ومرحلة ما أسماه الإندوسبت Endocept . فهو يرى أن أطلاق سراح « الصورة » لكى تتحرك فى حرية ، هو من أولى الخطوات الدالة على إحياء مستوى المعرفة الأقدم ، كما يرى أن هذا الإندوسبت = المكد [١٣] هو أساس المرحلة المعرفية التالية لمرحلة الصورة ، الذى يرى أريتى أنه بنشاطه الضاغط هو المحور الجوهرى لعملية الإبداع .

فالصورة تتحرك فى الحلم ، فإذا نجحت فى مسارها هذا ، وهو الطريق الأسهل ، فقد لا يلزم إبداع أصلا ؛ وقد لا تنجح فتُكْبت ، فتتحول إلى مسارات بديلة ؛ فإما أن تَضْغط فتظهر فى الوساد الشعورى العادى بلا احتواء ولا تطوير ؛ فهى عندئذ الهلوسة (المرضية فى العادة) ، وإما أن تتمثل فى عمق الوعى ، حافزة المستويات الأرقى لاحتوائها ؛ فهى عندئذ الإبداع ؛ وذلك حين يصاحب ظهور الصورة عملية إيجابية من التخيل ، تقوم بتدعيم الصورة أو إضعافها أو إبدالها أو استعمالها بعدة طرق . ذلك بأن هذه التحويرات إنما تكون فى متناول الفرد القادر على استعمال مستويات مختلفة من النشاط العقلى ، فيستطيع أن ينتقل من خلال ذلك جيئة وذهاباً من أعلى المستويات إلى أدناها . لكن أريتى لا يبالغ فى قيمة « مجرد حضور » الصورة فى إتمام العملية الإبداعية ؛ إذ إن أهميتها ترجع أساسا إلى قدرتها على الحركة ، ربما نتيجة لأن الطاقة بالنسبة إليها تكون طاقة طليقة تنتقل بسهولة من صورة إلى أخرى (بعكس العمليات الثانوية ، حيث تظل الطاقة مرتبطة بالموضوع ارتباطا شعوريا ممنطقا ، خادما لهدف محدد من قبل) . حتى التخيل نفسه ، لا يمكن فى ذاته أن يصنع إنتاجا إبداعيا ؛ ولكن هذا وذاك قد يكونان نواة لعملية إبداعية تالية .

أما الجانب الأهم فى العملية الإبداعية فهو ضغط المعرفة الأخرى ، التى أسماها أريتى : المعرفة الهشة Amorphous Cognition (= غير المتبلورة)[١٤] ، التى نفضل أن نسميها المعرفة « الضبابية (المُدْغمة) » ، التى تضغط لكى تظهر ، أو تضغط على أمل أن تظهر ، من خلال - ومع - غيرها من معرفة أحدث وأقدر على الحركة الخارجية والتعبير والتواصل . ذلك بأنه ليس من طبيعة المعرفة الضبابية المُدْغَمة هذه أن تظهر بنفسها ؛ فهى نوع من المعرفة ، يتمثل فى الداخل بلا تفسير مباشر له من الخارج ؛ فى شكل فكرة ، أو صورة ، أو لفظ ، أو مفهوم .

وهى تتكون أساسا مما أسميناه « المكد » ، حيث إن المكد هو تنظيم كلى أولى لخبرة سابقة من المدركات ، ومن آثار الذاكرة ، وصور الأشياء ، والحركات ؛ فهو خبرة كلية لا يمكن تقسيمها إلى أجزاء ، أو إحلالها فى ألفاظ (كما هى) ؛ وهو كل مُدْغَم من فكر ، وتهيؤ ، وانفعال ، وحفز ، وفعل ؛ ومن ثم فهو فى شوق دائم إلى أن يظهر بصورة أو بأخرى ؛ فإذا وجد طريقه إلى الحلم كما هو (حيث ثمة أحلام كلية ، بلا ألفاظ تُحكى - أو لا تحكى ، تظهر بصورة مدغمة) ، أو مترجما بالحكى ، أو بالتفسير (التقريبى حتما) - إذا وجد المكد طريقه إلى الحلم هكذا ، خف ضغطه قليلا أو كثيرا ، وإلا كان عليه أن يسلك السبيل الأصعب إلى ما هو إبداع . ويعترف أريتى أنه فى مرحلة معلوماتنا الحالية لا يمكن الحصول على دليل يمكن عن طريقه إثبات وجود ماهو « مكد » . لذلك فهو يقرّبأن هذا المفهوم سوف يظل إلى أمد طويل بعيدا عن مجال التناول العلمى ، ولكن أريتى يشير إلى دلالات غير مباشرة على وجود هذا المستوى المكدى من المعرفة فيما نصفه أحيانا بألفاظ مثل « الجو العام » ، أو « التوجُّه » ، أو « الخبرة الكلية » ، أو ما أطلق عليه فرويد تعبير « الشعور المحيطى » Oceanic Feeling . ويذهب أريتى إلى أن جزءاً أكبر من حياتنا المفاهيمية إنما يلتحم بشكل أو بآخر بمقابلاته المكدية ، أو يتحور إلى أشكال مكدية غائرة . ثم يستطرد ذاهبا إلى أنه ينبغى أن نتدرج من ذلك لنقول : إن الشىء نفسه قد يصح بالنسبة لكثير من النشاط المعرفى الذى « ينبسط » (to be unfolded) فيما هو إبداع ؛ ذلك بأنه لا ينبغى لنا أن نصدق أن كثيرا من مظاهر حياتنا المفاهيمية التى ترتد إلى المستوى المكدى وتتراجع إليه ، إنما تفعل ذلك لمجرد أن تهرب من القلق أو العصاب أو الخطر ؛ فالشخص المبدع يحتاج أيضا إلى أن ينسحب من النظم الثابتة والصحيحة والجامدة ، إلى مرحلة سابقة من مراحل المعرفة الضبابية المدغمة ؛ أى إلى هذا الوعاء الكبير المذيب ، الذى يغلب فيه التعليق ، وعدم التحديد ، وتوحد المواكبات ، . . . مع الزمن التتبعى ، الذى يتم فيه حدوث التحورات غير المتوقعة .

وكما قلنا إن تنشيط « مستوى الصورة » قد يجعلها تظهر فى حلم ، أو تقتحم وعى اليقظة فى جنون ، أو تُحرِّك وعى الإبداع ، فإن تنشيط المستوى المكدى قد يظهر فى الحلم ، أو يكون أساسا للإبداع (انظر بعد) ، أو قد يبدو عرضا مرضيا فى الجنون .

٤ - إيضاحات ، وتحفظات ـ وطبيعة التنشيط

ونحن إذ نوافق أريتى من حيث المبدأ على ما ذهب إليه من أهمية الصورة بما هى مادة أولية ، ثم أساسيَّة المكد بوصفه كتلة معرفية ، مُدْغمة وضبابيّة وضاغطة فى آن واحد ، نتوقف قليلا ، خوفا من أن تنتقل هذه الرؤية وهذه الموافقة بطريقة تجزيئية ، تختصر عملية الإبداع إلى ما يبعدنا عن مسئولية الإحاطة بها بما هى ، فنضيف بعض الإيضاحات المكمِّلة ، والتحفظات الواجبة ، قبل النظر فى وحداتها الأولية ، وطبيعة العلاقة بينها فيما بينها ، وفى مستوياتها ، فنقول :

أولا : إن كلاً من الصورة ، والمكد ، وسائر الوحدات المعرفية الأولية ، إنما تنشط ، وتتحرك ، وتُحرِّك فى مستوى من الوعى يمثل كليةً شاملةً ، ويتفاعل بهذه الكلية مع مستويات أخرى « . . . فإن المسألة أكثر تعقيدا ، وتكثيفا ، فى حقيقة الأمر . ومن خلال تبنى المفهوم الأحدث للبصم ، وفعلنة المعلومات على مستويات متعددة ، نستطيع أن نفهم العلاقة الوثيقة بين الإدراك الجشتالتى ، والذاكرة الكلية ، وتعدد التنظيمات البيولوجية (بنيات الوعى) ، من جهة ، ومفهوم تعدد الذوات من جهة أخرى . وأهمية هذه الإطلالة هى أن هذا التعدد يمثل : أولا ؛ الثروة الأساسية التى يستمد منها الإبداع مادته ؛ وثانيا ؛ أن الإبداع يخلق من هذه المستويات المتبادلة فى الأحوال العادية بنية جديدة ، من خلال تآلفها الجدلى النشط .

وبتعبير آخر ، فإن الإبداع يُنَشِّط أكثر من مستوى من مستويات الوعى (على أساس أن كلاً منها تنظيم كامن وليس مجرد مفردات معلومات متجاورة) - ينشطها من كمونها إلى ما هى ، وفى الوقت نفسه إلى ما تتخلق منه مع غيرها من مستويات لا تتنحى تبادلا »[١٥] .

ثانيا : إن مستويات الوعى بما هى تركيبة كلية شديدة التداخل ، لا ترادف تلقائيا ما هو تعدد الذوات[١٦] ؛ فهى بنيات موازية ومتداخلة أكثر منها مترادفة أو متطابقة . ومن هذا وذاك يجدر بنا أن نتنبه إلى أن الذى ينشط ليتفاعل فى جدل الإبداع ليس مجرد وحدات أولية غامضة ، مع لبنات مفاهيمية مصقولة ، بقدر ما هو مستويات وعى وذوات كلية متضاعفة فى الوقت نفسه .

ثالثا : ثم تأتى **قضية دافع التنشيط** ، فهل نستسلم لرؤية تقول إن التنشيط نتيجة لضغط المعرفة الأولية الملحة للظهور ، بسبب ما أصابها ـ وتعانيه ـ من إنكار ، وكبت ، أم أن ثمة سببا آخر وطبيعة أخرى (دون إنكار هذا الضغط الملح) ؟

وهنا : لابد أن أثبت أنى مررت بأربع مراحل إزاء هذه القضية :

١ - فقد رأيت ابتداء أن التنشيط إنما يحدث فى حالة أزمة الانتقال من مستوى أدنى للصحة النفسية إلى مستوى أعلى (نتيجة لإخفاق مرحلة التوازن الأدنى للصحة النفسية ، وذلك إذا استنفدت المرحلة أغراضها ، أو نهكت ، أو نتيجة جرعة رؤية زائدة ، أو لفقد التوازن البيولوجى . . إلخ)[١٧] . هذا بالنسبة لما يحدث على مسار النمو المتصل للفرد . وقد بدا لى كذلك أن خبرة إبداع ما هو ناتج رمزى خارجى مثبت (على فترات) هى بمثابة خبرة مؤقتة ، وبديلة ، لهذه النقلة النمائية[١٨] ، إلا أن هذا الفرض لم يحدد طبيعة التفاعل بين أى مستوى وآخر ، بل أكد ترجيح وسيلة (قدرة) توازن على أخرى مما هو موجود أصلا منذ البداية ؛ وكأن المسألة هى صراع مراحل لترجيح قدرة ما (أسلوب توازن) على أخرى (ترجيح قدرات الخلق على عقلنة الرؤية مثلا ، أو ترجيح الوسيلة الدفاعية على الوسيلة الإبداعية لتحقيق التوازن) ، وذلك دون تفاعل أو جدل أو تكامل . وكانت هذه المرحلة تصف مرحلة فكرية سكونية تأثرا - فى الأغلب - بما يسمى علم النفس الإنسانى الذى يؤكد هيراركية النمو ، وإيجابية صفات إنسانية بذاتها ، دون أن يتعمق تفاعل وحدات وجودٍ تسعى إلى التكامل . كذلك كنت واقعا تحت تأثير غلبة فكرة « تنمية قدرات الإبداع » ، وكأنها ملكات خاصة يتمتع بها كل فرد قليلا أو كثيرا . ومع ذلك فإن هذا الفرض قد أضاف بعدين مهمين : فمن ناحية أكدَّ أن الإبداع **هو احتمال** قائم عند كل فرد ، أيا كان ، بعيدا عن تخصيص ملكات بذاتها لفئة بذاتها ؛ ومن ناحية أخرى أظهر كيف يكون الإبداع حياتيا فى الفعل اليومى ، دون حاجة إلى تسجيله فى ناتج تشكيلى رمزى . ومع ذلك فقد ظلت هذه المرحلة تمثل فكرا (أ) ، بعيدا عن الأساس البيولوجى (ب) ، مغفلا الوحدات الأساسية للمعرفة البشرية وصورها التركيبية المختلفة (ج) ، ومهملا طبيعة حركية العلاقة الإيقاعية الجدلية المنتظمة والمنظمة للوجود البشرى ، وأخيرا (د) ، بطىء الإيقاع (بما يتناسب مع سكونية موقفى حينذاك) .

٢ - ثم اقتربت بعد ذلك من القضية من خلال بعد بيولوجى أعمق . ذلك بأنى عدت أنظر إلى التنشيط ونتاجه الإبداعى من مدخل غريزة العدوان (والجنس من زاوية أخرى) حيث رجحت أن التنشيط إنما يحدث ليستوعب طاقة غريزية فى سعيها إلى الالتحام بالكل الأرقى والأكثر تعقيدا ؛ وهوما ينتج عنه بعد ذلك إبداع تشكيلى بديل ، أو إبداع حياتى متصاعد . وقد كان احتوائى لنظريةٍ فى الغرائز فى هذه المرحلة مرتبطا أساسا ببحثى عن صورة جدلية ولافية وقادرة على احتواء الغرائز دون الاكتفاء بالإبدال الأرقى (التسامى) ، الذى تمادى فرويد فى تأكيد أنه الوسيلة المثلى للتحكم فى غريزة الجنس بصفة خاصة . ومن هنا استطعت أن أميز أيضا بين الإبداع البديل (بالتسامى) والإبداع الجدلى المشتمل على فعل الغريزة فى أرقى درجات تكاملها ، سواء فى جماليات التواصل النابعة من حفز الجنس فالالتحام به ، أم من أصالة الإقدام المواجهى ، النابعة من جدل العدوان بالمعرفة الأحدث[١٩] . وقد مثلت هذه المحاولات فى فكرى اجتهادا مؤلما لاحتواء أكثر القوى بدائية ، فى أرقى التكاملات بنائية ؛ ولكنى عجزت حتى ذلك الحين عن أن أتبين طبيعة وحدات التفاعل الأولية .

٣ - ثم انتقلت خطوة فى اتجاه آخر ، مقتربا من بدايات النمو النفسى من ناحية (حيث يبدأ الكائن البشرى خطواته الأولى مطروحا بين جرعات متراوحة من « الأمان » و« التوجس » معا) ، ومقتربا فى الوقت نفسه ـ من ناحية أخرى ـ من تناول مسألتى الإبداع والمرض النفسى ـ على مستوى بذاته ـ من خلال حركية جدلية أكثر عمقا ، وأدق تفصيلا . فقد ميزت ـ فى عمل نقدى مقارن بين رباعيات الخيام ، وسرور ، وجاهين[٢٠] ـ بين شكل ناتج الإبداع ومحتواه لدى كل منهم بما يتناسب مع ترجيح جرعة الأمان أو التوجس وطبيعة العلاقة بينهما ، وافترضت فى ذلك احتمالات ثلاثة ، فرأيت أن « **نقص الأمان** » إذا كان هو الدافع إلى الإبداع أساسا منحنا مثل « رباعيات الخيام » ، وجعلت الاحتمال الثانى ، وهو « **فرط التوجس** » ، مبررا لنوع الإبداع ومحتواه كما ظهر فى « الهجوم الدفاعى المتلاحق » فى رباعيات سرور ، وأخيرا جعلت الاحتمال الثالث ، وهو « **تناسب جرعتى الأمن والتوجس** ، مع **غلبة الأولى** ، **وحركة الإثنين معا حركة نشطة دائبة** » هو ما يفسر طبيعة رباعيات جاهين وتشكيلها . وقد وضعت المقابل لكل من هذه الاحتمالات الثلاثة مرضا نفسيا بذاته ، أوعدة أمراض[٢١] . وقد أشرت فى هذا العمل نفسه إلى **ما أعنيه بطبيعة الأمان** ، من أنه ليس هو المفهوم السائد بمعنى « الحب » أو « الحنان » أو « الأمومة » ، لكنه « تناسب العطاء نوعا وكما - مع الحاجة نوعا وكما » ، كما أكدت علاقة الإبداع بهذا « العطاء » الكافى ، وطبيعة هذا العطاء من كونه « معلومات » (بالمعنى الأعمق لرسائل المعنى والتواصل) منتظمة ومناسبة

(أوغير ذلك حتى العكس) : « . . . إن عدم الانتظام والتناسب فى جرعات المعلومات المؤمِّنة والمشكِّلة لا ينتج عنه بالضرورة مرض نفسى ، بل يمكن أن ننظر فى وجهه الآخر لنجده هو هو وراء مختلف أنواع الإبداع . . . »[٢٢] .

ومن ثم جاءت هذه النقلة ــ بل الإضافة ، دون التنازل الكامل عما سبقها ــ لتعلن بدايات نظر أعمق فيما هو جدلية ، حتى إننى أشرت إلى ذلك مباشرة فى ذلك العمل نفسه ، وكيف أن حركة التناوب بين الفرح والاكتئاب (فى صورتها الإبداعية ، وبدرجة أقل فى صورتها المرضية) ليست حركة بين قطبين متنافرين كما يبدو من ظاهر اللغة وشائع الاستعمال . . ولكنها حركة بين نشاطين ، كلاهما (وخاصة فى وجهيهما الإبداعى) ينشأ من توازن الأمان والتوجس فى حركة نشطة (أكرر : وليست حركة تسوية ساكنة) . ويتأكد المنظور الجدلى هنا من القول بأنه « . . . لكى يسمح بهذا التجاوب الخلاق فإننا نتوقع أن تكون جرعة الأمن (مع وجود جرعة التوجس) حقيقية وعميقة ، وفى الوقت نفسه ناقصة وواعدة . . » ، لأصل فى النهاية إلى أن ثمة منبعا مشتركا للمرض والإبداع فى حالة جاهين بصفة خاصة ؛ وهو الأمان المسنود بدعم التوجس ، وأن ثمة مصبا أعلى « . . . الأمر الذى يظهر هنا فى تطور اللغة ووظيفتها ، ويتأكد من منظور النمو الجدلى » . فى رباعيات جاهين .

وهكذا حدَّدَتْ هذه المرحلة من فكرى إضافة دالة ، جاوزت « التوازن القدراتى » ، و« الدفع الغريزى » (دون رفضهما) ، لتقتحم عمق حركية « المعلومات » الناقصة وغير المستقرة وطبيعتها . لكنى لم أكن بعد قد تكشفت لى الطبيعة البيولوجية الأساسية فى إسهامها فى عمليتى الإبداع والجنون .

٤ - ثم انتبهت أخيرا إلى أن هذا التنشيط لمادة الإبداع لا يحتاج بالضرورة إلى مثير أصلا ، سواء كان هذا المثير هو نقلة من مستوى توازن صحى أرهق أو استنفد أغراضه ، أو كان ضغطا من غريزة أهملت أو كبتت ، أو كان نتيجة لعدم كفاية أو توازن جرعتى الأمان والتوجس ؛ إذ وجدت أن التنشيط هو ــ أساسا ــ جزء لا يتجزأ من عملية بيولوجية مستمرة ، تحدث تلقائيا كل يوم وليلة فى الدورة الليلنهارية ، بما يشمل أساسا دورات « الحلم/النوم »[٢٣] ، وأن صور الإبداع تختلف باختلاف النتاج . ومن ثم فإن الإبداع هو دورة حياتية طبيعية لها صور مختلفة ، ليس أقلها إبداع الشخص العادى الذى يبدو فى صورة استمرار لسلاسة مرونة وجوده المتصاعد ، والذى يصب فى اطراد سلسلة نوعه .

وقد ارتبطت هذه النقلة الأخيرة برفض التمييز الطبقى لمن هو مبدع من ناحية ، ورفض تصور صدور الإبداع من قدرات خاصة متميزة من ناحية أخرى ؛ ذلك لأن الإبداع ــ من منظور الإيقاع الحيوى ــ ليس إلا ناتجا طبيعيا لدورات حياتية منتظمة ومطردة وحتمية للحركة البيولوجية المتناوبة المتفاعلة أبدا . ومن خلال ذلك تبين لى دور فيض المعلومات ناقصة التمثيل ، وكذا دور تنشيط الذوات الكامنة ، ثم دور تحريك مستويات الوعى فى حركية النمو والإبداع . وبتعبير آخر فقد انتبهت إلى أن ما يتنشط تلقائيا ودوريا فيصبح مادة الإبداع الأولية ليس هو ــ أساسا ــ ما أهمل أو كبت (معرفة أولية مكبوتة ــ أريتى) مما لم تتح له فرصة الظهور للتعبير ، كما أنه ليس مجرد الدفع الغريزى الباحث عن احتوائه فى شكل أرقى ، كما أنه لا يتعلق بالضرورة بعدم تناسب جرعتى الأمان والتوجس الأوليين ، وإنما هو كل ما لم يُتَمَثَّل تمثلا كاملا (بيولوجيا) فعجز عن أن ينمحى/يلتحم فى كلية النمو ، فظل قلقا ضاغطا يبحث عن فرصة جديدة مع كل تنشيط دورى تال ، ليجد مكانه الغائر فى (والملتحم بـ) الكل النامى . ذلك بأن عملية الإبداع اليومى الحيوى إنما هى دفع للنمو المستمر فى هذا الاتجاه ، ولكنها قد لا تكون كافية لاستيعاب كل ما تنشَّط (انظر بعد) ، فتظهر المحاولة فى صورتها التشكيلية ناتجا إبداعيا فى وساد الوعى القائم ، حيث تجرى عملية الجدل فالولاف برموز وتشكيل معلن ومسجل .

على أن هذا لا يعنى ــ بداهة ــ أن كل من لا يعيش خبرة الوعى الظاهر ذى الناتج الإبداعى تشكيلا رمزيا مسجلا ، هو مبدع حيوى تلقائيا وحتما (اللهم إلا على مستوى تطور النوع ؛ وهو ما لايمكن الجزم به) ، بل إن الأرجح أن من لا يبدع (إنتاجاً واعياً ظاهرا) هو متجمد على المستوى الحيوى ، وأبكم على مستوى الناتج الرمزى الواعى (انظر بعد) . كما أنه لا ينبغى أيضا أن نتصور أن تأكيد تلقائية التنشيط ونوابية الإيقاع الحيوى يتضمنان أى ترجيح لإلغاء دور الإرادة الفردية ، ومسئولية الرؤية ، وأرضية التركيب الشخصى ؛ فإن التقاط التنشيط ، بل السعى إلى استثارته ، والمشاركة فى توجيهه ، ثم تحمل مسئولية الوعى به ، والحيلولة دون إحباطه ، فالصبر على عدم الإسراع بإجهاضه بالإضافة إلى تعهده فصقله ، فرفض إرعابه ، والنهوض بثقله ، فاكتشاف نقصه وحوار نقده ــ كل ذلك وغيره هو وظيفة التوجه الإبداعى الإرادى الفردى لكل مبدع على حدة .

وهكذا انتهيت إلى ما أنا فيه الآن ؛ إذ أخطو خطوة جديدة فى اتجاه دراسة طبيعة التفاعل بين وحدات هذه المادة المنشطة والمنَشِّطة ، بما يسمح بفهم بعض جدلية محتملة بين ما هو إبداع وما هو جنون .

لكن ثمة تحذير واجب ابتداء ، يعرفه كل من اقترب من هذه المنطقة فتصور إمكانية الكتابة أصلا عن الجدل ، ذلك أن « . . الكتابة عن الديالكتيك (هى) ضده ، أو هى مستوى من مستويات إشكاليته ، أو بصيغة ثالثة أقول إن هناك مسافة بين الوعى الجدلى والكتابة الجدلية »[٢٤] . وقد انتبهت إلى ذلك منذ زمن[٢٥] . وحتى هذا المقتطف السابق وقفت منه موقفا يعلن أنه « . . لا مفر من المغامرة ، ولتكن الكتابة عن الديالكتيك ــ كما قال المقتطف ــ هى حركة فى فعل الديالكتيك ذاته ، إذ هى ضده حالة كونها تكتب عنه » . لكنى رفضت أن تكون ثمة « مسافة بين الوعى الجدلى والكتابة عنه . ولعل ما وصلنى هو الفرق (وليس المسافة) ، والمواجهة المتداخلة بين الوعى بالجدل والكتابة عن الجدل ؛ فالوعى لا يكون جدليا أو غير جدلى ؛ هو

جدلى بالضرورة وقد نعى جدليته أو لا نعيها . والكتابة لا تكون جدلية أو غير جدلية ؛ فالكتابة هى اغتراب ضرورى يضحى بجزء من الوعى (الجدلى) فى سبيل التواصل الآنى ، ولتأمين نقل الخبرة الإنسانية عبر التاريخ »[٢٦] .

وانطلاقا من هذا الاعتراف بالعجز ، واختراقا لهذا المأزق ، أبدأ بمحاولة تحديد متواضعة للكشف عن الوحدات الأولية للحركية الجدلية (أو التفكك التحلل) على الرغم مما فى ذلك من مخاطرة الابتعاد عن جوهر طبيعة ما أحاول تقديمه ، لكنى لا أجد سبيلا آخر .

٥ -
المستوى المعرفى البدائى فى الجنون والإبداع :

ولسوف أكتفى فى هذه المرحلة بالتحرك الممكن فى محاولة استيعاب مستوى « الصورة » ، ومستوى « المكد » على أساس ما يتمتعان به من حرية الحركة من ناحية ، ومرونة الكلية غير المتميزة من ناحية أخرى . كذلك فإن التوقف عند مرحلة تنشيطها فحسب إنما يظهرهما كما لو كانا بديلين متنافرين ، ومعوقين ، ومفككين للحياة المفهومية ؛ وهذا من أظهر أعراض الجنون .

٥ - ١
فى الجنـــــون :

تظهر المعرفة البدائية فى الجنون فى شكل مباشر ، أو غير مباشر ؛ فمثلا يمكن أن نعد الهلوسات الحسية بعامة ، والبصرية بخاصة ، تنشيطا لمستوى الصورة . وكذلك فإن ظاهرة التعين النشط Active Concretization للمجردات هى مظاهر مباشرة ، تماثل إلى حد كبير تفكير الطفل والبدائى (مع التحفظات) . وقد يظهر المكد بما هو حدث غامض ملح ويقينى ، حتى لو لم يُعَبِّر عنه فى ألفاظ ، على نحو قد ينعكس على تعبير وجه الفصامى الذى يعيش فى يقين ما . « . . . . والفصامى إذ يتراجع إلى منطقة عميقة من وجوده ، يعيش إحياء هذه الوحدات الأولية بعد تفككها . وهو لا يستطيع التعبير عنها كما جاء فى المتن ؛ فإذا استطاع فإنها (قد) تخرج فى شكل أعراض جسمية غير متماسكة :

« شىء يتكور فى جوفى
يمشى بين ضلوعى
يصّاعد حتى حلقى
فأكاد أحس به يقفز من شفتى »[٢٧] .

وكثيراً ما نشاهد هذا العرض عند الفصامى حين يهم بالكلام فعلا ، ويفتح فمه ثم يغلقه فجأة ، وكأنه إما أن يكون قد عدل عن القول ، وإما أنه عجز عن القول . « (وهذا العرض) ورد . . . فى المتن (هكذا) ليؤكد حقيقة عجز اللفظ عند الفصامى عن نقل هذه الخبرة الحشوية (النكوصية) فى ألفاظ . . »[٢٨] .

ولابد أن أعترف هنا بما خطر لى لاحقا من ترجيح أن تحريك هذا المستوى الإبداعى لدى لأصف معايشتى لخبرة الفصامى فى متن شعرى (هكذا) قد يكون نتيجة لمحاولة ضمنية ، هى أن أواكب المرِيض بما أحدث بى من تنشيط ، إلى ما عجز عنه من وصف ؛ فقد رُحت أتقمص مريضى الفصامى وهو يبحث عن اللفظ الذى يترجم صرخته أو استغاثته ، فلا يجد لفظاً قادراً يستطيع أن يحتوى تلك المشاعر النشطة اللا متميزة ، ولا يأمل فى أن يجد من يسمع له ــ صامتاً ــ فيتقبل عجزه هذا بوصفه لغة حقيقية ، حتى لو لم تمثل فى ألفاظ :

« أحكى فى صمت عن شىء لا يُحكى
عن إحساس ليس له اسم
إحساس يفقد معناه
إن سكن اللفظ الميِّت »

وكأن المسألة ليست مجرد عجز عن التلفُّظ ، وإنما هى ــ ضمنا ــ رفض لذلك ؛ إذ يظهر أن الفصامى إنما يتخذ قراراً بأن الألفاظ الجامدة المحددة الأبعاد (الميتة) هى قبر مظلم لهذه الخبرات المعرفية المُنَشَّطة ؛ فهو برغم علمه بماهية الأداة اللفظية المتاحة للتعبير عن استغاثته مثلاً ، لا يجدها (كافية) فيصرخ بصمته حين لا تسعفه حروفها الجامدة المُقَوْلَبة ، ثم المتعيِّنة ، ثم المنقضّة عليه :

« وبحثت عن الألف الممدودة
وعن الهاء
وصرخت بأعلى صمتى
لم يسمعنى السادة »[٢٩] .

وبالرغم من أن الفصامى هو الذى لم ينطقها أصلا فإنه يلوم الآخر ، وكأنه (الآخر) هو المسئول عن إهماله ؛ فقد كان عليه (على الآخر) أن يسمع صرخة صمته مادام قد اجتهد ــ بما استطاع ــ أن تكون أعلى ما لا ينبس به (وصرخت بأعلى صمتى) .

ومن هذا المفترق يختلف موقف المبدع عن المجنون ؛ فقد يصف المبدع هذه الخبرة نفسها بألفاظ ، وقد يترجمها إلى مفاهيم ، وقد يحتويها فى كلٍّ أكبر ، وقد يغوص بها إلى مستوى (مستويات) أعمق ليصعد من خلالها إلى ما يتخلق منه الكل الجديد ؛ لكن الفصامى ينسحب ، ويحتج ، ويستغنى عن المعرفة المفهومية التى لم تسعفه ، بل عن الآخر الذى لم يسمعه ، فيتمادى التفكك والتناثر ، بدءا باللفظ ، ليحل محله العيانى ، والبدائى ، والمجسد ، ثم المُنْقضّ :

« وارتدت تلك الألف الممدودة
تطعننى فى قلبى
وتدحرجت الهاء العمياء ككرة الصلب
داخل أعماقى »[٣٠] .

فإذا انتقلنا من هذا المستوى السيكوباثولوجى لشرح كيفية تنشيط المستوى المكدى عند الفصامى (دون الانتقال إلى ما بعد التنشيط) ــ إذا انتقلنا إلى عَرْض بعض الأعراض كما تظهر مباشرة فى سلوك الفصامى ، التى يمكن أن نعزوها إلى الإعاقة نفسها ، فإننا يمكن أن نعد عرض « عرقلة التفكير » Thought Block عجزاً مؤقتا عن ترجمة التنشيط ، وكذلك عرض « الربكة » Perplexity على أنه إعلان لتداخل مستويين منشطين معا ، وكذلك « الخلط » Confusion على أنه درجة أخطر من هذا التداخل لما هو أكثر وأغمض ، كما قد يدل عرض الانحراف بالمسار Derailement أو الاستجابة فى غير الاتجاه

(سوء التصويب) Past Pointing على المُزَاحمة بين تيارات مُنَشَّطة معا . وأخيراً فقد يكون الناتج المرضي أظهر ما يكون فيما يصيب المستوى المفاهيمي من تفكك نتيجة للمزاحمة فالإفشال ؛ وهو ما يظهر في شكل أعراض مثل : تراخي الترابط Looseness of Association ، والتفكير العهني Wooly Thinking ، وفرط التداخل Over Inclusion[31] .

وهكذا نرى كيف أن تنشيط المعرفة البدائية إنما يظهر في الجنون مستقلاً ومزاحماً وعلى حساب المعرفة المفاهيمية . لكن هذه المعرفة البدائية نفسها بوحداتها الأولية « . . هي مرحلة مهمة في تكوين الفكر ، وفي الإبداع ، إذا ما استُوعبت وعُمقت وطُورت . . »[32] . فكيف ذلك ؟

٥ - ٢

تكامل (جدلية) مستويات المعرفة في الإبداع :

جدير بنا الآن أن نذهب إلى أقصى الجانب الآخر لنستشهد ببعض خبرات المبدعين ممن استطاعوا أن يلتقطوا بعض معالم هذه المرحلة في بدايات الإبداع بخاصة (أو قبيل ذلك) ، على أساس أن هذا التنشيط البدائي كان هو المدخل لما تلاه . وسوف أحاول أن أركز على ما هو « صورة » وما هو « مكد » في بعض أنواع الإبداع الأدبي أساسا ، مع إشارة عابرة إلى ما نريد إيضاحه مما قد يتبين أكثر وأقرب في الإبداع الموسيقي والتشكيل البصري ، لما يتميز به هذا وذاك من لغة خاصة متحررة نسبياً من وصاية أبجدية مفاهيمية ثابتة[33] .

٥ - ٢ - ١

١ - يصف نيتشه رؤية عمله زرادشت ، وكيف جاءته في شكل « صورة موسيقية » في أحد أيام فبراير ١٨٨٣ في بلدة ريكاردو الإيطالية ، حيث استشعر علاقة منذرة في شكل تغير غائر . وفي هذه المرحلة لم يكن عند نيتشه أدنى فكرة عما سيحدثه به زرادشت ؛ فقد أخذت مرحلة الحضانة أكثر من عدة أشهر[34] .

٢ - يصف بيتهوفن عملية تأليفه قائلا : « . . . وفي رأسي أبدأ بتطوير العمل بعرضه وامتداده وطوله وعمقه ، وبما أني أكون واعيا بما أريد أن أنقله ، فإن الفكرة الخلفية لا تغيب عني أبدا ؛ إنها تتمطى ، وتتنامى ، فأسمع وأرى الصورة ماثلة أمامي من كل زاوية كأنها تمثلت . . »[35] .

٣ - وصف روذنبرج ـ فيما يتعلق بالإبداع ـ ظاهرة تجسيدية عيانية أسماها عملية التماثل المكاني Homospacial[36] ؛ وهي نوع من المعرفة التي ترتكز على الصورة المكانية الماثلة ، بدءا لما هو إبداع . وقد استشهد (أيضا ـ بعد بيتهوفن) :

أ - بوصف هنري مور (أحد النحاتين المبدعين المعاصرين) لعملية إبداعه بقوله : « . . هذا هو ما ينبغي أن يفعله النحات ؛ عليه أن يجتهد دائماً في أن يفكر ؛ وأن يستعمل الشكل في حضوره المكاني المتكامل . إنه يحصل على الشكل المجسم داخل رأسه . . . وهو يرى بعقله الشكل المركب في كل ما يحيط به ؛ فهو يعرف كيف يكون الجانب الآخر وهو ينظر إلى الجانب المقابل » .

ب - ويقول أحد علماء الميكروبيولوجي (من الحاصلين على جائزة نوبل) وهو يصف كيف جاءته فكرة جديدة تتعلق بسلوك أحد الأنزيمات ، أنه : رأى نفسه واقفا فوق إحدى الذرات داخل جزيء الأنزيم .

٤ - جاء في خطاب من أينشتاين إلى جاك هادامارد « . . . إن الألفاظ كما تستعمل في اللغة المكتوبة أو المنطوقة لا تقوم بأي دور في ميكانزمات تفكيره ، وإنما تبدأ عملياته المعرفية بصور بصرية وعضلية ، ثم تتدخل الكلمات بعد ذلك في شكل سمعي تماما . وقد كتب أينشتين : « . . . إنه يستطيع أن يسترجع بإرادته هذه الصور وأن يؤلف بينها . . . ؛ فقد كان يستطيع أن ينتقل مباشرة من التخيل إلى التجريد (الرياضي) »[37] .

وهكذا نلاحظ دور حركية الصورة ، والتجسيد العياني ، والرؤية البصرية ، والحضور الجسدي ـ في العضلات ـ بوصفه جزءاً لا يتجزأ من إرهاصات العملية الإبداعية وبداياتها وتخطيطها ، في مجالات متعددة من الإبداع الأدبي والعلمي والتشكيلي . وفي الفقرة التالية سوف نركز على نوع واحد من الإبداع الأدبي وهو القصة القصيرة (المصرية العربية) .

٥ - ٢ - ٢

ولسوف نعتمد على مصدر واحد ، استجابة للاستبار نفسه الذي أرسل لعدد من كتاب القصة ونشر في هذه المجلة[38] . وسوف نقوم بمراجعة « انتقائية » نحاول من خلالها أن نلتقط معالم كل من « الصورة » و« المكد » في مرحلة الإعداد والإرهاص ، وفي خلفية الإبداع جميعا . وقد فضلت أن يكون نوع الإبداع المستشهَد به مطولاً هو القصة القصيرة ، لما تتميز به من سرعة الإيقاع بما هي صورة مكثفة أساسا :

١ - إبراهيم أصلان[39] :

> « . . . لكن بقية التفاصيل التي لا تكتب (مثلها مثل كل الكلمات التي لا تكتب) تظل موجودة وحاضرة في قلب ذلك القليل الذي يكتب . أقول لنفسي أحيانا : إن ما يقال يكتسب قيمته الباقية من تلك الأشياء المجهولة والتي لا تقال أبدا » .

فنلاحظ هنا :

أ - شعور الكاتب بحيوية وحضور ما لم يكتبه ، في قلب نص كلمات عمله .

ب - يقينه بأن ما يُخلّد عمله (يُكسبه قيمته الباقية) هو قدرة ما رصد من كلمات على أن تحمل ـ على قلتها النسبية ـ نبض ما تَنشط من مستوى معرفي أبعد غورا وأشمل كلية .

جـ - شعور المبدع أن « هذه المعرفة الأخرى » غير قابلة للقول المباشر أصلا (لا تقال أبدا) .

د - وصف الكاتب لهذا الذي لا يقال ـ ومع ذلك فهو يصل من خلال الذي قيل ـ وصفه هذا المستوى بكلمة « الأشياء » دون كلمات « المعاني أو المفاهيم أو المواضيع » . وهذا ما يشير إلى إدراك الكاتب

الحدسى لطبيعة عيانية هذه «المادة الأولية النشطة» ، أو على الأقل طبيعة صورتها الشيئية فى ذاتها ، وليست فى رمز حالٍ محلها .

٢ - أبو المعاطى أبو النجا :[٤٠]

« . . فأكتب القصة لأعبر عن شَىء ، أو لأمسك بشىء يتململ فى داخلى ، ويعجزنى أن أتعرف عليه قبل أن أضعه فى شراك الصيغة القصصية الملائمة ، أو لأجسد شيئا هلاميا يفتقر إلى التجسيد ليكتسب معنى » .

فنلاحظ هنا أيضا :

أ - معنى التنشيط الداخلى الذى أشرنا إليه ؛ وذلك فى قول الكاتب : « يتململ فى داخلى » .

ب - أن هذا الذى يتململ هو بعيد عن التعرف عليه فى ذاته كما هو ؛ إذ لابد أن تصوغه إبداعية الكاتب فى تخليق مكتمل (أضعه فى شراك الصيغة القصصية) .

(وقد وصلنى لفظ الوضع هنا بما قربنى من معنى الولادة ــ تضع كل ذات حمل حملها ــ أكثر من معنى الحط والإنزال بداهة) .

جـ - وصف هذا المستوى المعرفى الأولى بـ « الشىء » (قارن أصلان : « الأشياء ») ، وفى الوقت نفسه بالهلامية ، وأنه لم يكتسب معنى بعد ، ثم إنه لا يكتسب معناه إلا بعملية « الوضع » فى شراك المستوى المحتوى إياه ، المتجادل معه .

٣ - إدوار الخراط :[٤١]

« . . . بداءة ، تتخلق القصة عندى ــ على الأغلب ، أو على الأرجح ــ من صورة ؛ صورة تتشكل فى الوقت نفسه بأصوات ، بكلمات . . . وسواء كانت هذه الصورة لمشهد خارجى ــ هو نفسه ساحة النفس المسفوحة ــ أو لفعل يدور بلا انفصام عن هذا المشهد الذى يضم الخارج والداخل ، والواقع واللا واقع ، أو للتكوّن الأولى . . . المتحقق منذ أول لمسة للشخصية . . . ، سواء كان ذلك أو غيره ، فهى أساسا صورة تتخذ لنفسها على الفور جسدا من اللغة . وأظن أن لى لغتى ؛ فهى تتخلق بالكلمة أو بنسق من الكلمات ، بجرسها وإيقاعها وكثافتها . . . ، وهى فى الآن نفسه تأتى حسية ومدركة ؛ أى أنها تأتى حسية ومتجسدة ، ولها طعمها ورائحتها وملمسها ، ومُرتبة شديدة الحضور البصرى أساسا » .

وهنا نلاحظ : أولا :

أ - تركيز الكاتب على المثير بوصفه « صورة » ، سواء كانت مشهداً أو فعلاً ؛ فمن البداية تكاد الصورة تقترن الفعل بدورانه فى المشهد ، والمشهد بحركته فى فعل (برغم استعمال : أو) .

ب - اقتران الصورة (ذات الحضور البصرى فى النهاية) بعملية تشكيل بأصوات ؛ بكلمات .

جـ - ربط « أ » بـ « ب » ؛ فإن الصورة تتخذ لنفسها جسدا من اللغة .

د - أن هذا الجسد اللغوى له جرْس وإيقاع وكثافة ، قبل أن يكون له مضمون ودلالة وبعده .

هـ - أن هذه الصورة اللغوية « مرتبة » متماسكة « وشديدة الحضور » ، ثم هى فى الآن نفسه حسية ومتجسدة (أى أنها ليست فقط ــ فى النهاية ــ مفاهيمية أو مجردة) .

و - أن صفتها الحسية هذه توحى بأنها صفة عيانية حقيقية لا مجازية ؛ فهى حسية مُدركة (لا مفهومة ، ولا مفهومية) ، لها طعمها ورائحتها وملمسها .

وكل هذا يضعنا أمام خبرة استطاع صاحبها أن يلتقطها ليصفها بدرجة تحقق ما ذهبنا إليه من طبيعة تنشيط المستوى الآخر للمعرفة ، تنشيطاً متفتحاً مُفَتِّحاً (ساحة النفس المسفوحة) ، وفى الوقت نفسه يؤكد كيفية احتواء هذا التنشيط البدائى ــ من حيث المبدأ ــ لينتقل به مما هو صورة سلبية آنية بديلة ، إلى ما هو صورة حركية متجسدة ، حاضرة . وكأنه بهذا الولاف الصعب قد حافظ على كل الصفات الأساسية للمستوى المعرفى البدائى ، ولكن فى شكل مفهومى شديد النضج ؛ إذ تجدد وتنامى باحتوائه المستوى الأول احتواء جدلياً حياً ؛ فهو لا يكتفى بترجمة مستوى غامض إلى مستوى واضح ، ولا هو ينقل ما لا يقال إلى لغة سبق القول بها ، بل يخلق لغته القادرة على الاحتفاظ للصورة بحضورها الحسى ، دون الرضوخ لظهورها منفصلة أو مقتحمة بذاتها وعيانيتها الفجة (كما يحدث فى الجنون) .

ونلاحظ فى هذا المقتطف ثانيا :

علاقة الذات بالخارج ، حين نتبين أن المشهد الخارجى هو نفسه ساحة النفس المسفوحة (استقبلت المسفوحة هنا بمعنى الاتساع انفتاحا على الخارج ، وليس بمعنى السفك أو الصلب) . وتتأكد هذه العلاقة حين يجعل المشهد (الصورة) هو الذى يضم الخارج والداخل ؛ وفى هذا ما يُبين أن زوال حدود الذات إنما يحدث فى الإبداع من خلال الطمأنينة إلى أن فعل الإبداع هو فعل تكثيفى ضام . فالمشهد لا يُتلقى من خارج ليثير الداخل ، أو يقفز من الداخل ليوضح الخارج ، وإنما هو يشمل الداخل والخارج على نحو يسمح بسفح الذات بدون فقدان الحدود[٤٢] .

أما فقد حدود الذات عند المجنون فيجعله نهبا لما يُلقى إليه ، وما يلقى فيه (ضلال التأثير Delusion of Influence)[٤٣] ، كما يجعله كتابا مفتوحا لمن يقرؤه (قراءة = إذاعة الأفكار Thought reading = broadcasting)[٤٤] ، فى حين أن الذات عند المبدع إنما تتنازل عن حدودها طواعية لتحتوى العالم دون إمحاء ، ولتتحاور مع الخارج من خلال مسامها المرنة . فالحدود ليست جدارا فاصلا ، كما نشاهد فى العادى المتجمد (انظر بعد) ، ولكنها جدار يتخلق باستمرار ؛ إذ هو جدار حيوى متين ونفاذ فى آن واحد . ثم إن **هذا التحديد للذات لا يتم بحدود جدارية فحسب (حتى لو اتصفت بالمرونة والحيوية) ، وإنما يتم فى الوقت نفسه بحضورها المتميز حول وعى محورى يتخلق**[٤٥] .

ثم نلاحظ ثالثا :

ما يشير إلى الوحدة الزمنية الشديدة القصر ، التى تتخلق فيها بدايات فعل الإبداع ، وذلك فى تعبير « .. المتحقق من أول لمسة » ، أو « على الفور » ، وربما أيضا تعبير « التكوّن الأولى » . وأهمية الإشارة إلى هذه المنطقة بهذا المِجْهر هو أنها المنطقة المشتركة مع الجنون فى انقضاضه الصاعق فى بداياته الخفية (كما تُكتشف من السيكوباثولوجى) ، أو الظاهرة فى شكل أعراض مثل الضلالات الأولية Primary Delusion ، أو ما يسمى الإدراك الضلالى Delusional Perception [٤٦] . ولكن فى حين أن هذا التكوّن الأولى ، و« المتحقق من أول لمسة » ، يضفر فى فعل الإبداع مع المستويات الأخرى ، فإنه فى حالة الجنون يتمادى فى سوء التأويل ، وتشويه المُدرك ، حتى تحل المعرفة البدائية بتفسيراتها اليقينية المنفصلة والتجزيئية محل المعرفة المفاهيمية ، وعلى حسابها ، ثم من خلال بقايا تناثرها ، فلا تضفير ولا تكامُل ، ولا تشكيل ، ولا ترابط ، ولا التفاف حول محور يتخلق ـ فهو الجنون !

٤ ـ مجيد طوبيا : [٤٧]

« .. مدخلى إلى القصة شحنة وجدانية تصرخ بداخلى طالبة الوصول إلى القارىء ؛ شحنة تظهر وتنمو بسبب اختلافات بينى وبين غالبية من يحيطون بى ، ورفضى لبعض ما استقروا عليه ... وهذه الشحنة أو الفكرة تبدأ مبهمة بداخلى ، ولكنها سرعان ما تتجلى .... »

فيشير هذا المقتطف إلى « شحنة » ، « مبهمة » ، ويصفها فى البداية بأنها وجدانية ، ثم يقرنها باحتمال أنها فكرة ؛ وهذا وذاك قد يشير إلى ما سبق أن أوضحناه من طبيعة المكد ؛ من أنه مُدرك كلى أولى يصعب فيه فصل الوجدان عن الفكر ، عن حفز الفعل ؛ فيصفه الكاتب مرة بهذا ومرة بذاك . وتفسير الكاتب لما يثير هذه الشحنة/الفكرة/المبهمة بأنه « اختلافه عما حوله » هو تفسير متواضع ، وغير مُلزم فى الوقت نفسه ؛ لأن هذه المواجهة المتأزمة مع الغير المختلف إنما تمثل فى العادة مرحلة سابقة ، أو لاحقه ، للتنشيط الأولى . كذلك فإن تصوره أن هذه الشحنة تصرخ للوصول إلى القارىء ، قد لا يشير إلا إلى استقباله لإلحاح هذا التنشيط على الظهور ، ثم دوره هو .. « فليتوجه » ـ فإذا وجهته القارىء . ثم إن ارتباط الحركة بموضوع فى الخارج هو ما يميز توجه حركية الإبداع عن دائرية الجنون المغلقة ؛ « فالقارىء » هنا ليس بالضرورة هو « من يقرأ » ، ولكنه من يُوجد ، ومن يَتلقى ، ومن يَسمَع ، ومن يتحرك بجوار ؛ وهذا ليس تهوينا لدور القارىء المهم ، خصوصا إذا كانت قراءة واعدة بحوار ، ولكنه محاولة لعدم تخصيص حركية الإبداع بنوع خاص من التلقى . وفى الوقت نفسه نحاول من خلال هذا المقتطف الانتباه إلى إلغاء الجنون لما هو آخر ، بدعوى اليأس منه (لم يسمعنى الآخر ...) ثم الاستغناء عنه (يأساً مصنوعا) بالمقارنة بالارتباط الواضح فى الإبداع بمن هو « آخر » ، قارئا أو غير قارىء .

٥ ـ نجيب محفوظ : [٤٨]

« ... تدب حركة من نوع « ما » (التنصيص من عندى) فينشط الكاتب لتوصيلها إلى القارىء بعد أن تتجسد له فى شكل معين ، ما هذه الحركة ؟ قد تكون « أى شىء » ، أو « لا شىء بالذات ..... » .

فنلاحظ هنا تعبيرات « تدب حركة » « ما » ؛ فلم يستطع الكاتب أن يلتقط من هذا الذى يدب (يتنشط) إلا أنه من نوع « ما » ؛ فهو ليس مجهولا كل الجهل ، كما أنه ليس مُحَدداً بَعْد . وهذا هو المكد .

ثم نلاحظ هنا تحديد استجابة الكاتب ـ مثل المقتطف السابق ـ بأن ثمة توصيلا يُلح للإنجاز ، وأن ثمة « آخر » يتوجه إليه التنشيط (تنشيط الكاتب فى مقابل ما تَنَشّطَ من دبيب الحركة) ، على نحو يؤكد الفرق بين حركية الإبداع المتوجِهة (لا المُوَجَّهة) ، ودوائرية الجنون المغلقة والمتناثرة معا .

ثم يعود الكاتب ليُجَهِّل ـ بمنتهى اليقين المعرفى ـ طبيعة هذه الحركة فى أنها « أى شىء » أو « لا شىء بالذات » ، على نحو يتحقق معه الفرض الأصلى الذى يشير إلى أن الخطوات الأولى للإبداع تتميز بحركيتها وتوجُّهها أكثر مما تتميز بمضمونها أو هدفها (المحدد) . وتعبير « لا شىء » هنا لا يمكن أن يُؤخذ إلا بما لحقه : « لا شىء بالذات » ، والفرق بين هذه الظاهرة كما تبدت هنا وبين التفكير العِهْنى فى الجنون هو أن التفكير العهنى غير المحدد هو بداية ونهاية ، فى حين أن ما يقابله هنا هو مجرد بداية يتعهدها الكاتب بحرص يقينى لما قد يتولد بها ومعها ومنها على مسار ما تُطْلقه من طاقة ومادة فى تضافر مع سائر المستويات .

٦ ـ يوسف إدريس : [٤٩]

« ... الإبداع عندى أشبه ما يكون بخلق الكون .. ، سديم من الإحساس يتكون داخلى ، ثم يبدأ حركة هائلة الضخامة ، بطيئة الوقع . وتتخلق الأفكار من هذه الحركة السديمية للأحداث والشخصيات .. وبتوقف الحركة تكون القصة قد تخلّقت فيما أسميه القصة ـ الكون ـ الحياة التى هى أعلى مراحل السديم » .

(أ) فنلاحظ هنا تعبير « السديم » الذى هو أقرب عندى إلى صورتين (معجميتين أصلا) ؛ الأولى « السديم » : الضباب الرقيق » ؛ والثانية : « السديم : مجموعة نجوم تظهر بعيدة ، تظهر كأنها سحابة رقيقة » ؛ وكلاهما واحد ، وهو أقرب ما يتفق مع تعبير أريتى عن المعرفة الهشة (بما اخترنا له بالعربية لفظين معا : الضبابية المدغمة) . وتخصيص الكاتب أن هذا السديم هو من « الإحساس » ، تقريب غير مُلزم ؛ فالإحساس فى هذه المرحلة مرادف للإدراك الأولى ، وللحفز الغامض ، وللانفعال المعرفى ، وللتوجه العام جميعاً .

(ب) ثم نلاحظ كيف أن السديم هذا ليس مثولا ثابتا ، بل هو حركة أساسا (الحركة السديمية) ، ومع أنه ألحق بها « .. للأحداث والأشخاص » ، إلا أنها فى مرحلتها السديمية ليست أحداثا بذاتها أو أشخاصا متميزين بقدر ما هى تنبوء ، وتجزم فى الوقت نفسه ، بأحداث وأشخاص « ما » .

(جـ) ثم إن الأفكار تتولد من هذه الحركة ، وكأن الأفكار هنا هى التى تنشىء من هذا الضباب الرقيق (أو تكثفه إلى) ما تمثل به فى المستوى المفاهيمى للمعرفة ، فهى ليست ترجمة الإحساس إلى مفاهيم بقدر ما هى تخليق لمفاهيم قادرة على استيعاب حركة السديم .

(د) ولا يخدعنا تعبير « هائلة الضخامة بطيئة الوقع » ، فنتصور من خلاله أن هذه المرحلة تحدث فى وحدة زمنية كافية لرصدها هكذا بأى مقياس ؛ فارتباط هذه البداية السديمية بالكونية ، إنما يتواكب مع عملية إيقاف الزمن (العادى) على نحو يجعل الجزء من الثانية يحمل هذا الإيقاع البطىء إلى حد الإيحاء بالتوقف ؛ كما أن هائلية الضخامة هنا إنما تشير ــ فى الأغلب ــ إلى تمدد الذات ــ فى الكون ــ دون فقد لحدودها (بما يميزها عن الجنون) .

٥ - ٢ - ٣

فإذا كانت القصة القصيرة تتميز بغلبة الصورة وسرعة الإيقاع وشدة التكثيف على نحو أمكننا من تحسس علاقة مراحل التكوين الأولى (تنشيط المعرفة الضبابية المدغمة) بالصياغة النهائية (احتواء القصة لمستويات المعرفة المتكاملة) فإن الشعر قد ينتقل بنا خطوة أصعب وأدل ؛ فبالإضافة إلى أن الشعر (الشعر) يتضاءل اهتمامه شيئا فشيئا بترجمة مستوى إلى مستوى ، فإن به من معالم المعرفة البدائية ، بل من إيقاعها وتجسيدها ، جرعة كافية للتدليل على ما ذهبنا إليه ، على الرغم من أنها جرعة لا تظهر أبدا منفصلة عن المحور الضامّ ، أو الصقل المفاهيمى . ولن أعود إلى تمييز مستويات الشعر هنا ، مكتفيا بالتفصيل الذى أدى العرض فى مجال القصة ، غير أننى سأقدم نموذجين محددين لمستويين متميزين من مستويات الشعر ، أحدهما يقدم الجمال الشعرى فى صورة مفهومية بديعة ، بعد احتوائه لآثار التنشيط وإيقاع الصور ، والآخر يقدم الفعل الشعرى بكل ثقله المقتحم والمتحدى والمجدِّد ، والخالق لمفاهيم جديدة ، والباعث لروح جديدة ، ونبض مغير فى المفاهيم القديمة :

١ - نزار قبانى(٥٠)

« تأتينى القصيدة ــ أول ما تأتى ــ بشكل جُمل غير مكتملة ، وغير مفسرة ، تضرب كالبرق وتختفى كالبرق . لا أحاول الإمساك بالبرق ، بل أتركه يذهب ، مكتفياً بالإضاءة الأولى التى يحدثها . . . أرجع للظلام وأنتظر التماع البرق من جديد ، ومن تجمع البروق وتلاحقها ، تحدث الإنارة النفسية الشاملة . . . وفى هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إراديا فى مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقل وبصيرة » .

فنلاحظ هنا التقاط التنشيط المبدئى فى وحدة زمنية شديدة القصر ، والتعبير عنها بمقياس الزمن العادى (بعكس يوسف إدريس) ؛ وهذا ما نفسره باختلاف زاوية الرؤية لا نوع الإبداع (فبعض قصص يوسف إدريس هى شعر أخطر من بعض قصائد نزار) ، حيث استطاع إدريس أن يغوص فى هذه اللحظات حالة كون الزمن قد توقف أو كاد ، فى حين عبر نزار عن اللحظة نفسها بعد انقضائها ، وبمقياس عادى تتبعى (بعد انقضائها وليس من داخلها) . وهذا الموقف هو الذى رجّح لنا أن نزاراً وهو يسير فى ضوء تجمُّع خطف البرق (من تجمع البروق وتلاحقها) يسير فى « إنارة نفسية » ، ولا يخوض نارا ضبابية ؛ لأنه لا يغامر بالتوقف داخل احتكاك تفريغات حركية السُّحب الهشة بضغوطها المتنافرة إذ تشعل البرق ، فأتى أغلب شعره بعد تنشيط المعرفة الأولى مستضيئا بها ، لكنه ليس غارقا فيها ، ولا صاعداً بها (هذا بالرغم من تأكيده بعد ذلك أن تدخله الإرادى هو للمراقبة والرؤية أساسا) .

٢ - أدونيس(٥١)

« . . . إنها (القصيدة) ؛ عالم ذو أبعاد ؛ عالم متموج متداخل كثيف بشفافية ، عميق بتلألؤ ، . . . تقودك فى سديم من المشاعر والأحاسيس ، سديم يستقل بنظامه الخاص ، تغمرك ، وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج » .

فهذا هو المثال الآخر للمستوى الآخر للشعر (الشعر) ؛ إذ نلاحظ هنا أن الشاعر يظل محتفظاً بنبض المستوى الأول نفسه ، حتى تظهر ملامحه فى القصيدة نفسها بعد اكتمالها ، وذلك من خلال مظاهر التكثيف والشفافية وتعدد الأبعاد فى أكثر من توجُّه « معا » . ثم إنه يستعمل كلمة « السديم » نفسها (مثل إدريس) ، ولكنه يستعملها لوصف القصيدة ذاتها وليس لتفسير الحركة المخلّقة لها ، كما أنه يعطى للسديم نفسه معالم أوضح فأوضح ، وقدرة على التواصل ، بعد التأكد من إحكام نظامه الخاص ، ثم يجعله ــ هو نفسه أيضا ــ فى المتناول ، شريطة ألا يُحبس فى محاولة الترجمة إلى ما قبله (من قوالب مفاهيمية ثابتة) .

هذا النوع من الشعر يتقدم خطوة عن أغلب أشكال القصة القصيرة ؛ إذ إنه لا يلجأ أصلاً إلى الترجمة من مستوى معرفى إلى آخر ، بقدر ما يلتزم بجدل ينفى عن المعرفة الأولى بدائيتها ، إذ تلتحم بالمعرفة المفاهيمية فى تخلقها المجاوز لكليها . وهذا النوع من الشعر هو أقرب ما يمثل العملية الإبداعية فى جدلها الصعب والمثير للشبهات .

ويقابل هذا المستوى من الإبداع ما يسمى عند الفصامى « التفكير المهنى » Wooly Thinking ، حيث يبدو تفكير المجنون منفوشا كالعهن المندوف ، بالغ الإيحاء بالمعالم والوعد ، لكنك إذ تقترب منه تكتشف أنه فاقد التماسك والغاية والحدود ، لا يُنبىء بشىء . وهذا ما وصفه بلويلر منذ قديم(٥٢) حين قرر أن تفكير الفصامى يغرى بما وراءه ، لكنه « . . . كالباب المقفول الذى ليس وراءه شىء » ، (مثل بعض أبواب ديكور المسرح) . والخلط وارد حتماً بين هذا (الإبداع) وذاك (الجنون) .

٥ - ٢ - ٤

ثم أعرج أخيراً على خبرتى الشخصية فى محاولات الإبداع ، فأختار فى هذه المرة عملاً واحداً لا هو بالقصة ولا هو بالشعر(٥٣) ، بل هو مزيج من أدب الرحلات والسيرة الذاتية ؛ فهو يحمل بين طياته من

التعرية الذاتية ومحاولاتِ الغوص التلقائى ما شجعنى على مراجعته ، حتى ضَبَطتُنى وقد تناولتُ موقفى الشخصى من هذا التنشيط المكدى ، وطبيعة إحياء المعلومات الكامنة بما قد يفيد فى إيضاح بعض جوانب موضوعنا هذا . ذلك بأنه يبدو أننى اقتربت فى بعض مواقع هذا العمل ـ دون قصد مسبق ـ من كشف علاقتى بالكتابة ، ومن حالة تهيئى للاستعادة المنشِّطة لـ « ما ليس كذلك » . ثم إن هذا العمل قد علّمنى كيف أحتفظ بالمساحة نفسها حية قابلة للتنشيط برغم تباعد زياراتى لها ؛ فقد كُتِبَ على مدد متباعدة ومتقطعة (أكثر من عامين) ، فاكتشفت أن هذا المستوى الكلى لـلإدراك ـ حتى لخبرةٍ محدودة فى وقتٍ بذاته ـ (زمن الرحلة) يظل حيًّا ، وفى المُتَناوَل ، ما ظل الطريق إليه ممكنا ، وما ظلت القدرة على التنشيط واردة ، بغض النظر عن توقيت رصد الخبرة الأولى ، ومجاوزاً حتما تفصيلات الخارج المحددة .

وأورد هنا بعض ما سجلت ـ دون سابق قصد ـ فى أكثر من موقع بما قد يُظهر (أ) الفرق بين مستويات المعرفة فى مجال التذكر ؛ (ب) وطبيعة إحياء المعايشة فالصياغة ، من ناحية أخرى ؛ (جـ) ثم مثالاً لخبرة تحريك التنشيط المكدى ، دون إخراجه ناتجاً مباشراً مُشَكّلا ، من ناحية ثالثة .

أ ـ « . . . على أنى لا أعنى بالذاكرة ذلك التذكر الراوى ، بقدر ما أعنى المعايشة ، فالذاكرة أمرها عجيب أشد العجب ، وكل الحديث العلمى عن طبيعتها لابد أن يتوارى بجوار حقيقة جذبها ، وأعاجيب مفاجآتها ، وحيوية روائحها . ذلك أن الذاكرة كما يدرسها العلماء هى ذاكرة فورية ، أو ذاكرة قريبة ، أو ذاكرة بعيدة . . . إلخ ، وكلها تعتمد على حفظ معلومات معينة ثم استرجاعها بتوقيت معين وقدر معين ؛ أما الذاكرة التى تبرق فى الظلام ، والذاكرة التى تنقض من شاهق ، والذاكرة التى تتهادى فى تراخ ، والذاكرة فى سباق التتابع ، والذاكرة التى تفوح رائحتها حقيقة وفعلا ، فهذه ظاهرات ليست فى متناول منهج العلم المتواضع . فليفسح لنا العلم مجالاً لنقول ونحكى »[٥٤] .

فنلاحظ هنا أن الإبداع فى علاقته مع ما هو ذاكرة ، لا يسترجع بل يتلقى التنشيط المُثار .. وهو لكونه فى حالة استعداد رحب يسمح بتواصل مستويات المعرفة . فهذا التلقى من « البرق الخاطف » (قارن نزار)أو الرعب من الانقضاض : « تنقض من شاهق » ، ثم السماح بأن تتهادى فى تراخ ، ثم « مواكبة » طلاقة المستويات معا. ثم سَلْسَلَتها فى سباق التتابع (أكثر من فريق حتما) ؛ كل ذلك يجعل هذا التهيؤ المتلقى الضامّ الرحب معا ، هو فعل الإبداع ؛ فهو تَلَقٍّ فاعل للتنشيط المُثار ، وفى الوقت نفسه هو السماح المُتيقظ للمفاجآت (باختياره !) ، إذ هو مصدرها نفسه ، ثم هو الإحياء لحركية تجسد الموجودات دون تجريد (والذاكرة التى تفوح رائحتها حقيقة وفعلا) .

ب - « لا . . ليست الذاكرة . . . ، نعم ، بل إنى أشعر أن أقوم (بـ) « إحياء اللحظة » . . هى عمليّة إحيـاء أعيشهـا كلما أمسكت القلم ، . . فكلما جلست لأكتب . . سافرت إليها من جديد ، فعشتها بكل التفاصيل والهمس والاستطراد ، والرسائل ذات المعنى ، والوعود ، والتنشيط ، والإحباط ، والمراجعة . وعلمت من ذلك أن أقل القليل من العالم الخارجى يكفينى . . . فإلى ثقب الإبرة نطلق منه سراح الكمون . . . »[٥٥] .

ثم أختتم الفصل (السادس) نفسه قائلا :

« . . وقبل أن أنسحب تماماً لا أنسى أن أترك علامة مميزة بجوار ثقب الإبرة فى مخزون وجدانى ، ذلك بعد أن لصقت عليه شمعاً قابلاً للذوبان ، لعله يستجيب لى تحت حرارة الاستدعاء حين أعود إليه أسحب منه الخيط من جديد »[٥٦] .

وفى هذا المقتطف نرى أن الإدراك الكلى الغائر هو فى المتناول ـ بإرادة الإبداع ـ بشكل أو بآخر . ذلك بأن فعل الإرادة هنا يسهم فى تنشيط اللحظة ، بوصفها كيانا لم يَنْقَضِ فى زمان مضى ، بل هى كيان قائم فى مكان قابل للتناول ، ومن ثم فهو جاهز لمعاودة التنشيط فالتلقى فالسماح فالمفاجآت فالمواكبة فالتضافر . . إلخ ؛ فتعبير « نطلق منه سراح الكمون المتفجر » إنما يؤكد ما ذهبنا إليه من دور التوجه الواعى فى إطار من السماح المرن ، ومع طواعية الأداة المفاهيمية القادرة على إكمال تضافر الجدل بين مستويات المعرفة ، وأخيراً فإن الحرص على مسامية مخزون « الوجدان » وضمان السماح بالعودة هو الذى يؤكد التماسك من ناحية ، واستطاعة التناول من ناحية أخرى ، على نحو قد نستنتج منه اقتراب بعض مستويات المعرفة من بعضها ؛ وهو ما يسهل الحركة ، ويواصل الحوار فالجدل .

وحين عدت إلى قراءة هذا العمل قرب تمامه ، ولم أكن أقرؤه أولا بأول ، حتى أنى سمحت لنفسى باحتمال التكرار ـ أقول حين عدت إليه ـ إذا بى أقرؤه وكأنه كُتب فى جلسة واحدة (مع أنه كتب على مدى عامين كما ذكرت ، وبالتحديد لمدة بضعة أيام كل ثلاثة أشهر) ، فعدت أطمئن إلى حيوية المحتوى ودلالة كلية الخبرة ، على الرغم من التقطيع الظاهرى .

جـ - « . . فها أنا بالشخص الذى يحتمل ألا يختلى بنفسه وورقه أكثر من يوم . . وهأنذا أضعها أخيراً أمامى معتذراً واعدا بحوارٍ أعمق وإنصات طيب . . وتتلقانى أوراقى ـ كالعادة ـ بسماح شديد ؛ فهى واثقة دائما أنى لا أملك منها فرارا ، وأنه على عينى هجرى لها هذه الدهور (يومان) ، فأمسح جبهتها ، وأداعب أطرافها ، وأنصت إلى همسها وسط هذا الصخب المتداخل ، وأقول ، وتقول ، وأنظر ، وتوافق ، وأقترح ، وتعارض ، وآمل ، وتُحَذِّر ، وأبتسم ، فتتذكر ، وأتطلع للوجوه من حولنا ، فتُعَلِّق ، ويمر وقت ليس بقصير ، ثم أنظر إلى المائدة فإذا الورق خال من غير سوء ، والقلم متراخ فى غير كسل ، فألملم ورقى راضياً بهذا

الاثتناس الصامت الذى لم تجرح بكارته شقاوة القلم وشهوة الكتابة »[٥٧] .

وأكتفى بالنسبة لهذا المقتطف بأن ألفت النظر إلى أن الصفحة البيضاء ، التى ظلت بيضاء (فعلا) ، كانت « مُسْقطا » جيداً لحركة المستوى الداخلى (ليس البدائى بالضرورة) وتنشيطه ، وللحوار معه وبه ، هذا الذى لم أعلم عنه إلا بعد شهور وأنا جالس لكتابة هذا الفصل . ثم هأنذا أكتشف ــ الآن ــ بعد هذا التنظير والمراجعة ، أن هذا البياض « الإيجابى » ، وذاك الاثتناس الصامت ، كانا وجوداً حقيقياً مع ما هو داخلى مُنَشِّط ، وأن هذا العجز (كما يبدو للوهلة الأولى) كان استكفاء وليس إعاقة ، (بما يقابل عرقلة التفكير فى حالة الذهانى) . ثم أتبين معنى هادئا لما هو تنشيط صامت حين أضْبِطُ هذا التعبير « متراخ فى غير كسل » ؛ إذ يبدو أن معايشة الخبرة الداخلية قد تكون مُرْضِيَة فى حد ذاتها لدرجة قد تجاوز أى حاجة إلى نقلها إلى ناتج خارجى مُسْجل ، بل قد بدا لى (من واقع النص) فى هذه المراجعة ، أن هذا المستوى من التنشيط الداخلى المكتفى بهذه الجرعة من المرونة والسماح والحوار الصامت (الواضح) - أن مثل هذا لا يحتاج إلى نَقْلِهِ إلى القلم أصلا ، بل إن نقله إلى القلم فالورق هو ــ من بُعْدٍ خاص ــ ضد تكامُله الداخلى بشكل أو بآخر (لم تجرح بكارته شقاوة القلم وشهوة الكتابة) .

٦ -

كفاءة الوجود البشرى فى مرونته (تبادل حالات الوجود الثلاث) :

لعلنا استطعنا من خلال تأكيد حتمية التنشيط الأولى للمستويات المعرفية البدائية بما هى خطوة أساسية فى حركية كل من الإبداع والجنون ، أن نبين أنهما معا يمثلان محاولة هز سكون ما هو « راتب عادى مستقر » ، ثم بعد ذلك يختلف المسار : فإما حركية تَحَلُّلِية بديلة وناكصة ؛ فهو عندئذ الجنون ، وإما حركية جدلية ضامة متضافرة ؛ فهو عندئذ الإبداع .

وانطلاقا من هذا الموقع نجد أنه ينبغى علينا أن نعيد النظر فى موقفنا مما يسمى « الحياة العادية » ، حيث لا يصح ــ هكذا ــ أن يكون هذا التعبير (عند العامة والأطباء على حد سواء) هو المرادف البديهى لما هو « صحة » (نفسية !!) . ذلك بأن ما يسمى بالحياة العادية ليس إلا إحدى « صور/حالات » الوجود . ومهما كانت هذه الحالة هى الغالبة إحصائياً (معظم الناس) والسائدة زمنياً (معظم الوقت) ، فهى ليست كل الوجود حتى تسمى الحياة العادية ، بمعنى الصحة المُرَجَّحة . ذلك لأنها لو سادت ــ هكذا ــ طوال الوقت لأصبحت عاملا معوِّقا لمسيرة الحياة ، حيث إنها قاصرة حتما عن احتواء حركية الظاهرة البشرية فى جدليتها المتصاعدة . وكما بيَّنا فى بداية هذه الدراسة ، فإن التحدى الملقى علينا هو مواجهة هذه الشائعة السكونية بفهم أعمق لطبيعة المسيرة البشرية ، حتى لا نُخدع فنعتقد أن الصحة النفسية المناسبة ليست إلا المضاعفة المتراكمة لهذه العادية العددية الكمية السكونية . ومن هنا ينبغى أن نفهم أن ما أطلقوا عليه تعبير « الحياة العادية » Normal Life ، ليس سوى « حالة العادية » State of Normality ، على أساس أنها « حالة » من بين حالات أخرى لازمة ، بالتبادل والتفاعل ، لاستمرارية الحياة البشرية فى كفاءتها القصوى ونمائها المتصل .

فما تلك الحالات الأخرى ؟

نستطيع أن نتقدم الآن لنقول : إنها ليست سوى ما قدمنا منذ قليل ؛ أى حالة الإبداع وحالة الجنون ، على أساس أنها ألوان النشاط المتبادلة (والمتداخلة والمتفاعلة) مع حالة النشاط العادى الغالبة . وإذا كنا نقبل أن تتبادل حالة العادية مع حالة الإبداع ، فكيف نتصور ضرورة التبادل مع حالة الجنون ؟

هنا لابد أن نرجع إلى ما سبق تحديده من مفهوم الجنون الذى نعنيه الآن ، وهو المفهوم الحركى الأول (دون مفهوم الناتج المستتب) ؛ أى أنه « . . العملية التى يتفكك بها الكيان البشرى ، تركيبا وسلوكا » . . إلخ . والخلط بين المفهومين هو السبب فى إشاعة الإرعاب الذى يلاحقنا ويحول دون إبداعنا ، حيث ندمغ أى « حركة » بوصفها مؤدية حتما إلى هذه النهاية الساكنة المتفسِّخة ؛ وكل ذلك تبرير لاستمرار غلبة « العادية » طوال الوقت (طلبا للسلامة) . وعلى ذلك فإن حالة الجنون التى نُصِرُّ هنا على أنها إحدى الحالات اللازمة لكفاءة الوجود البشرى ، هى مرحلة ضرورية (مهما قصر زمنها) للوصول إلى حالة الإبداع ؛ وفهمنا الأعمق لكل من هذه الحالات هو الوسيلة الأولى لاستعادة التوازن لتأمين استمرارية حركية الوجود الجدلية . وبتعبير آخر ، فإن كفاءة الوجود البشرى ، إنما تتحقق بمرونة الحركة وسلاستها ، والتفاعل بين الحالات الثلاث : حالة العادية ، وحالة الجنون ، وحالة الإبداع ، التى تعد حالة الجنون أخطرها (انظر بعد) .

ولقد قصدت أن أستعمل تعبير « كفاءة الوجود البشرى » ليحل محل تعبير « الصحة النفسية » حتى يتضح أن المفهوم السكونى الشائع عن ما هو صحة ، ليس مرادفا لما يَعِد به الوجود البشرى ويستطيعه فى حركيته النامية الغائية .

وقد سبق لى أن رفضت مفهوم « العادية » مرادفا للصحة النفسية[٥٨] ، حتى أنى انتهيت إلى أن هذه العادية إنما تمثل أحد مستويات الصحة النفسية (وليس كلها) ، بل قلت حينذاك : « أدنى » مستويات الصحة النفسية . لكنى وضعت حلا « سكونيا توازنيا » للخروج من هذا المأزق ، حيث رأيت أن الصحة النفسية هى « توازن القوى التى توجه إمكانات فرد معين فى مجتمع ما ، فى وقت بذاته ، لتحقق لهذا الفرد احتياجاته المرتبطة بدرجة تطوره ، التى يتم بها التوافق الداخلى ، والتلاؤم مع من حوله . . . »[٥٩] . وهنا نلاحظ كلمات « توازن » ، و « إمكانات » و « احتياجات » ، التى تشير إلى غلبة درجة ما من السكونية والكمِّية على هذه المرحلة ؛ حيث تصورت أن هذا التوازن هو الأصل ، وأن نوع « الصحة » (أى مستواها) إنما يختلف باختلاف غلبة استعداد بذاته على آخر ؛ أى أن المسألة فى النهاية هى ترجيح استعدادات بذاتها على استعدادات أخرى موجودة منذ الولادة . ولم أتعمق حينذاك فى العلاقة المتداخلة بين هذه الاستعدادات ، ولا فى أصولها أو تفاعلاتها . وبتعبير آخر فإن أهم قصور فى هذا التصور لا يكمن فى

سكونيته أو تصنيفه للبشر فى مستويات فحسب ، بل يتمثل فى رسم تلك الاستعدادات (الدفاعية ؛ والمعرفية ، والخالقية) كذلك ، وكأنها منفصلة عن بعضها البعض ، ويحل بعضها (بالإزاحة) محل بعض ، بعد أزمة صراع تتفوق فيه (فى نهايته) إحداهما على الأخرى بحسب مرحلة التطور .

ثم تطورَتْ رؤيتى للصحة النفسية بتطور نظرتى للحتمية البيولوجية ولدور الإيقاع الحيوى فى حركية التطور ، وبخاصة فى الشخص العادى ، على أساس أن حركية الحياة ، بما تشمله من تفكيك ، فتعزيز ، وفرص إبداع ، هى حركية منتظمة دائمة ويومية وبيولوجية أساسا . ومن ثمّ ذهبت إلى أن الإبداع ـ كما نعرفه ناتجاً مشكلاً ـ هو بعض مظاهر الإبداع الحيوى الممتد ، حيث « . . . تعد (الظاهرة البشرية) أصلا (دون تشويه) ظاهرة حيوية نابضة . . فى دورات هيراركية متناغمة التناوب والدوائر ـ ديالكتيكية الحركة من خلال الإيقاع الحيوى على كل المستويات . ويستتبع ذلك أن يظل التركيب البشرى فى حالة حركية متناوبة ، تشمل ـ فى أحد أطوارها ـ تفكيكا يهدف إلى إعادة التنسيق والولاف على مستوى أعلى . . . ويمثل مفهوم النمو المتصل فى دوراته الإيجابية تواصل الإبداع على المستوى الفردى ، كما يمثل الحلم إبداعا بيولوجيا آخر على مستوى الدورة الليلنهارية ، وأخيرا فإن الناتج الإبداعى (وأحد صوره الإبداع الأدبى) هو الصورة المُحَوَّرة الرمزية لهذه العملية الحتمية ، على مستوى فائق من الوعى والإرادة »[60] .

ومن هذا المُنطلق عدلت عن تقسيم الناس إلى مستويات ، وتماديت فى فهم دوام حركية النمو (والإبداع) حتى بدون ناتج إبداعى (أو خصوصا بدون ناتج إبداعى رمزى) ، وذلك « . . . بافتراض أن الإبداع هو حتم حيوى (بيولوجى) حياتى (وجودى) ، وأن مظاهره فى الفن والأدب وتشكيل النغم والخط واللون . . إلخ . ، ليست إلا بعض صوره الظاهرة والباقية . . . لكنه ـ من ناحية أخرى ـ هو فعل يومى لكل الناس على مستوى ما ، كما أنه حتم تطورى للنوع البشرى بشكل أو بآخر »[61] .

ثم تجىء هذه الدراسة الحالية لتوضِّح أبعاد هذه النقلة ـ فى فكرى ـ من السكون (النسبى) إلى الحركة الإيقاعية ، ومن التصنيف الطبقى (تطوريا) إلى فهم طبيعة إبداعية المسيرة البشرية بصورها المتنوعة فى عمومها ؛ فكما أن الصحة النفسية لا يصح أن يكتفى فى قياسها بما هو عادى ، كذلك فإنها لا يصح أن ترتبط بما هو مستوى توازنى (مستقر) ، حيث تبين بعد ، كما أسلفنا ، كيف أنها ترتبط أساسا بمرونة الحركة وسلاستها والتفاعل بين حالات الوجود ، وباستمرارهما (الحركة والتفاعل) ، وصولا إلى توليف أعلى . وكما لم **يصح تصنيف البشر إلى مستوى خالقى (إبداعى) ، وعقلانى (معرفى) ، ودفاعى (عادى)** ، وتصنيف استعداداتهم إلى قدرات تكاد تكون منفصلة ، ومتجاورة ، فإنه **لم يعد يصح تصنيفهم بصفة عامة أو دائمة إلى مبدع ، وعادى ، ومجنون** ؛ لأن الطبيعة البشرية بمسيرتها الحيوية إنما تتطلب تبادلا حتميا بين حالات الوجود هذه ، حيث لا تصلح غلبة إحداها لاستمرار النمو والتطور ؛ فلو غلبت العادية طوال الوقت ، لتجمدّ الوجود ، ولوْ غلب الجنون طوال الوقت ، لتمادى التناثر فتحلل الوجود ، ولو غلب الإبداع طوال الوقت ، لتقلص الوجود مفتقرا إلى مادته المتجددة الأولية اللازمة لحركية الجدل وكشف المعارف .

وينبغى أن نوضح هنا ـ ثانية وكثيراً ـ أن اعترافنا بـ « حالة الجنون » على أنها مرحلة لازمة ، لا ينبغى أن يعطيها أية شرعية للتمادى ، كما أن دفاعنا عن حق التواجد والتبادل والتفاعل هو دفاع عن حالة الجنون (حالة كونها حركة) ، وليس عن ظاهرة الجنون (حالة كونها إقامة) ؛ أى أننا إنما نقبل الجنون ـ وندافع عنه ـ بما هو حالة مرحلية حتمية فى إطار حركية متكاملة (لكن أبدا ليس بوصفه ظاهرة مستقرة) ؛ نقبله على أنه حالة بالنسبة للبدايات دون المسار (إلى التدهور والنكوص المُشَتِّت) . ولا مفر من ذلك إذا كان علينا أن نواجه حتمية مغامرة الإبداع الحقيقى ؛ فرفض الجنون كليةً وابتداءً هو رفض للحركية ضمنا ، ورفض للإبداع إذن .

ومع أننا تحدثنا عن التبادل والتداخل بهذا الإلحاح ، فإن تمييزا واجبا لابد من تقديمه للتفرقة بين بعض هذه الحالات وبعضها . وبقدر ما نأمل أن يساعدنا هذا التمييز على عدم الخلط ، خصوصا بين الجنون والإبداع ، نرجو أن يكون هذا التمييز (المُجَدْول اختصارا : جدول ـ ١ ـ) مدخلا للانطلاق إلى النظر فى نوعية العلاقات المطروحة ، وبخاصة بين الجنون والإبداع ، كما يجدر بنا الانتباه مرة أخرى إلى صفة « حالة » بالمقارنة بتعبير « مستوى التوازن » فى المحاولة الأولى[62] ، حيث « الحالة » هنا حركية أساسا ، أما « المستوى التوازنى » فهو سكونٌ بصفة عامة ؛ ذلك لأن تأكيد ما هو حالة هنا هو المفتاح لفهم حركية المسيرة البشرية بمختلف أوجه مثولها المتناوب المتفاعل وجدليتها .

ونظرة سريعة إلى جدول (١) تُظهر بعض أوجه الشبه بين الجنون والإبداع ، خصوصا من حيث التعدد ، والتفكك ، والشحن ، والنشاط ، وفى الوقت نفسه تُظهر أوجه التضاد بينهما مجتمعينْ (الجنون/الإبداع) وبين حالة العادية ، فكأنهما معا هما ضد ما هو عادى . وفى الوقت نفسه فإن وجه التضاد بين الجنون والإبداع ليس خافيا ؛ ففى حين نجد الجنون ـ فى ناحية ـ تأكيدا لمعالم التنافر والتناثر والعجز والدوائرية وقصر النفس ، نلاحظ فى ناحية الإبداع ملامح الضم والمواكبة والتخلق والمرونة والغائية الصاعدة والنهايات المفتوحة .

على أن ما يهمنا بصفة خاصة فى هذا الصدد ليس هو مجرد تمييز الشبه والاختلاف ، بقدر ما نود أن نؤكد من أن الحالات الثلاث هى صور الوجود المتبادلة عند كل الناس ، وهذا ما يجعلنا نتقدم خطوة لازمة فى محاولة تحديد مجالات ظهور كل « حالة » عند الشخص العادى (أساسا) ، ثم احتمالات تمادى أى منها .

فحالة الجنون هى المتمثلة فى المراحل الأولى للنشاط التفكيكى للحلم ، كما تظهر نادرا فى بعض حالات السماح بالنكوص المؤقت ، تلقائيا ، أو بفعل الكيمياء (المهلوسات على الخصوص) ، وأخيرا فهى تظهر لمدة أطول وبشكل أخطر فى الجنون كما هو معروف فى شكله المرضى . وقد تتمادى وتستتب حتى لا تعود تصلح لأن تعد مرحلة (عابرة) إلى ما هو إبداع ، اللهم إلا فى نوع نادر من الجنون الدورى الذى يعقب نوبته تغير نوعى فى الشخصية من حيث هى كل ، إلى

ما هو مجاوزة تطورية لما كان قبل نوبة الجنون ، وكذلك فى بعض حالات الصرع عند بعض المبدعين مثل ديستويفسكى[٦٣] ، حيث قد يخرج المبدع من الصرعة أكثر مرونة ، وامتدادا للذات ، ومن ثم أرحب إبداعا .

أما حالة الإبداع فهى التى تقابل الأطوار الولافية التعزيزية لنشاط الحلم بعد التفكيك المبدئى[٦٤] ، كما تظهر فى تأليف الحلم قبيل اليقظة أو حتى بُعيدها[٦٥] ، (ولكنها ليست هى ـ بداهة ـ حكاية الحلم مزيفا بتلفيق بعض الذاكرة لإلغاء فاعليته التطورية) . وكذلك فإن حالة الإبداع هى الحالة التى تسمح لأزمات النمو الفردى فى دورات النمو أن تختتم بنقلة إلى دورة أرقى ، وهكذا . وأخيرا فهى تعلن عن نفسها بشكل صريح ومباشر فى « الناتج الإبداعى » كما هو معروف بأشكاله العلمية والأدبية ، ثم فى الإبداع الذاتى دون ناتج خارجه فى حالات « الإبداع الإيمانى » (خبرات التصوف الحقيقية ـ انظر بعد) .

أما حالة العادية فهى الغالبة فى معظم الوقت عند معظم الناس فى حالة الصحو ، ولا ينبغى التقليل من أهميتها وضرورتها ، كما لا ينبغى أن تترادف فى الوقت نفسه مع الصحة النفسية دون سواها كما بيّنا . وهى حالة العمل الراتب ، والتحصيل المنتظم ، والتبادل الهادىء ، وتأكيد الثابت ، وتثبيت المؤكد ، وإتقان الخطوة ، وتهدئة الحركة ، والالتزام بالأغلب . . . إلخ . وكل ذلك حيوى ولازم ومحورى فى ذاته وفى علاقته بمتطلبات الحالات الأخرى .

فلكى يطّرد النمو البشرى لابد من وعاء ، ومحتوى ، ودرجة من التنظيم المستقر (العادية) ، ثم لابد من تحريك وتفاعل ، يحدث عشوائيا فى البداية (جنون) ، ثم لابد من حركية وجدلية وتوليف (إبداع) وهكذا .

وأهمية هذا المدخل إلى الطبيعة البشرية هو أساسه البيولوجى من جهة ، وإيضاحه للإبداع البشرى فى ذاته من جهة أخرى ، وذلك قبل ناتجه الرمزى ، ثم قبوله لـ « العادية » أساسا ومُنطلقا ، دون السجن فيها طوال الوقت ، وأخيرا نظرته النوابية الحركية لمسيرة البشرية المتنامية فرداً ونوعاً .

٧ - مسار التبادل ودوراته :

١ - إن الإنسان فى حركته النوابية إنما يعيد تنظيم ذاته تركيبيا (وهى المتمثلة فى معظم الوقت فى نمط سلوكه ظاهريا) بطريقة دورية منتظمة ؛ ويظهر ذلك بشكل واضح فى دورات النمو الفردى[٦٦] ، كما يتحقق ـ بما لا يظهر تحديدا ودائما فى السلوك اليومى ـ فى الدورة الليلنهارية من خلال تبادل اليقظة/النوم/الحلم[٦٧] ، وتكون محصلته الحيوية هى أساس الإبداع العادى متمثلا فى مرونة الوجود ، وكفاءة الوظائف ، ومواكبة الطبيعة ، (التى من بعض مظاهرها هارمونية الإيمان) ، كما أنها أساس تطور النوع على المدى الأبعد (تطوريا) .

٢ - إنه لو تم هذا (الإبداع الذاتى فى دورات النمو) وذاك (الإبداع اليومى فى الدورات الليلنهارية المواكبة لنوابية حالات الوعى) بطريقة مضطردة ، ومناسبة ، وكافية ، فإن الإنسان لا يُضطر ـ ابتداء ـ إلى « إنتاج » إبداع خارج عن ذاته ، يسجله برموز وتشكيلات منفصلة عن مسيرته الحيوية ، كما أنه **لو تحقق هذا الفرض المحال فلن** يضطر أحد إلى التناثر الخطر ، إذا ما تفكك عشوائيا فى حالة الصحو ، أى أنه لن يُضطر إلى الإبداع (كما هو معروف وشائع الآن) ، **كما أنه لن ينزلق إلى الجنون أصلا** .

وبألفاظ أخرى (والإعادة واجبة تخفيفاً للصدمة) : إنه على فرض أن الإنسان ينمو باطراد مرن ومناسب (بالتبادل التلقائى الآمن السالف الذكر) كما فعل منذ ملايين السنين خلال تاريخه الحيوى دون تدخل بوعى يقظ أو إرادة محددة ، فإن مسيرته ستطرد بلا حاجة إلى إبداع وثْبى خارج عن كيانه ، وبلا خوف من جنون تفسخى يهدد بالانقراض .

٣ - لكن المسيرة ـ فى واقع الأمر ـ لا تسير بهذه السلاسة النظرية ، سواء كان ذلك نتيجة لطبيعة القوانين التطورية الناقصة ، أم كان نتيجة لكارثة سوء استخدام الوعى والإرادة (من مكتسبات الإنسان الأحدث) على نحو ترتب عليه تدخل أخلّ بالتوازن حين رجّح وسيلة (ومستوى) عن غيرها (انظر بداية الدراسة) . وحين ألغى أولا بأول نواتج تنشيط الحلم ، سواء بتزييفه بالتفسير ، أو بإغفاله كلية ، ومحو آثار حركته أولا بأول ، ثم حين فصل الإنسان عن الاتصال المباشر بدورات الطبيعة ، وأخيرا حين غالى فى قيمة ناتج الإبداع على حساب الإبداع ذاته ، فمن خلال كل ذلك راحت المسيرة تجرى بخطى غير متوازنة ، فى ظروف غير ملائمة ، معظم الوقت .

٤ - لكن الدورات الليلنهارية (الصحو/النوم/الحلم) ظلت فى عملها المنتظم تحاول الإقلال من تدخلات الوعى والإرادة ، كما تحاول أن تسمح للتفكك (الجنون) أن يتم فى مستوى سرى بعيداً عن الإرعاب والإلحاد معا (داخل ستْر النوم) . ويبدو أنها نجحت نسبياً ، فقللت من عمومية الحاجة إلى مغامرة الإبداع وإلحاحها ، كما قللت نسبياً من ظهور الجنون الصريح عند أغلب الناس .

٥ - وفى الحالات الأقل ، التى لا تنجح فيها هذه الدورات الليلنهارية فى أن تستوعب ناتج الإيقاع الحيوى فى الإبداع الحيوى البالغ المرونة والضآلة ، كما لا تستطيع حالة « فرط العادية » Hypernormality أن تواصل الإبطال والمحو فى أثناء الصحو أولا بأول ـ فى هذه الحالات ، بالإضافة إلى متغيرات أخرى[٦٨] ، قد يضطر الفرد إلى التعرض لنوبة بَسْطٍ جسيمة Megasystole (= Major unfolding) ، وذلك فى أثناء وعى الصحو (أو حتى فى أثناء وعى النوم مع امتداده فى حالة الصحو) على نحو ينتج عنه تفكك مفرط يهدد الكيان القائم . وحتى فى هذه المرحلة لا يصح أن نطلق اسما بذاته على هذه النوبة ، نظرا لاختلاف المسار اللاحق (الذى سيحدد الاسم بأثر رجعى) .

٦ - بعد هذه الهجمة التخلْخُلِيّة ، قد يُعاد التنظيم إلى سابق عهده ، مع أن ذلك يكاد يكون محالا إلا بالنسبة لظاهر السلوك ، ومن خلال نظرة ضحلة . ذلك بأن جرعة التخلخل إذا ما وصلت إلى هذه الحدّة ، فإنها تختلف عن جرعة التعتعة اليومية ، التى يمكن استيعابها من خلال حركية نشاط الحلم النوابية ـ تختلف إلى درجة تتطلب استيعاباً أشمل فى تفاعلٍ أعمق ، حتى يمكن احتواؤها دون عودة إلى

سابق التنظيم ، وإلا فلم كان البسط الجسيم ؟ فإن قيل إن ثمة عودة « لما سبق » قد تمّت ، فلابد أن يُثْبَت بنظرة أعمق أنها ليست كذلك على نحو تام ، حيث يفقد « العائد » عادة قدرا يزيد أو ينقص من مرونة وجوده ، وحساسية مُواكبته ، وحركيّة استمراريته ؛ وهذا كله إذا ما تمادى حتى ظهر جليا فى السلوك ، كان أقرب إلى ما يسمى فى الأمراض النفسية « اضطراب الشخصية » (وبخاصة النوع النمطى) ــ وهو الصورة المبالغة (المرضية) من فرط الجمود على نمط شبه عادى بشكل يعوق النمو حتما [٦٩] .

٧ - أما الاحتمال الثانى (وهو مع الاحتمال الذى يليه موضوع دراستنا) فهو أن يتمادى التخلخل والتباعد ، ويتصاعد التنشيط ، والفوران ، حتى تسود الوسائل البدائية ، وتظهر المستويات الأولية ، بما فى ذلك غلبة الصور ، والإدغام ، وعجز اللغة ، ومظاهر النكوص . . . الخ ؛ وهو ما يسمى الجنون .

٨ - على أن ثمة احتمالا صعبا قد يتوجه إليه المسار ، وهو أن يستوعب الفرد هذا التخلخل الضاغط أو التنشيط الملح دون الخوف منه ، أو الإسراع إلى كبته (اضطراب الشخصية) ، ودون التوقف عنده ، أو الاستسلام لتماديه (الجنون) ؛ إذ يتقبله ويحيطه ، ويترجم ما نشط فيه من بدائيات إلى لغة مفاهيمية مرنة وقادرة على استيعابه والتجدد من خلاله فى آن واحد . وهو يقوم بذلك بحيث تتخلق الذات منه وتتمدد به ، أو يخرج فى شكل ناتج أرقى - مُشكَّل فى صورة رمزية خارجية مسجلة ؛ وهذا هو الإبداع (بفعل فاعل مُبدع مسئول) .

وقد تعمدنا أن نعرض هذا التسلسل حتى فيما لا يتعلق بأساسيات موضوع الدراسة ، وذلك للأهمية القصوى التى تترتب على الاقتراب الطولى من نشأة الجنون والإبداع إذا ما أردنا أن نستوعب طبيعة تنوع احتمالات العلاقات فيما بينها .

فما طبيعة ذلك ؟

٨ -

تنوع العلاقات بين الجنون والإبداع وأنواع الإبداع المقابل :

لاحظنا فيما تقدم أن العلاقة بين الجنون والإبداع تشير إلى أن ثمة بداية مشتركة ، وموقفا متحدا ومضادًا لغلَبَة « حالة العادية » ، ولاحظنا فى الوقت نفسه أن ثمة مسارا مختلفا وناتجا متنوعا لكل منهما ، مع احتمالات تبادل ، أو تضاد ، بما يحمل كل ذلك من آثار مختلفة على مسيرة النمو ، التى يعد أحد **مظاهرها « الإبداع » ، وبعض مضاعفاتها « الجنون »** . وكل هذا يحتاج إلى بعض الإيضاح .

فالزعم بأن ثمة شبها بين الإبداع والجنون ينبغى أن يعاد النظر إليه من خلال تلاحق المراحل التى عرضناها فى التسلسل السابق (فقرة ــ ٧ ــ) ، لنجد أن الشبه يأتى أساسا من أن كلا منهما هو نقيض حالة العادية ، وأن انبعاثات بداية كل منهما هى واحدة من حيث تنشيط المعرفة الأولية ، وإحياء وحدات لغة بدائية سبق كبتها أو إهمالها ، أو تأجيل التعبير بها أو حفظها ، ناهيك عن تشويهها ، ودغمها . . إلخ . وفى هذه المرحلة الأولى على وجه التحديد يكاد يكون من المحال التمييز اليقينى ، أو حتى المرجح ، للمسار الذى سوف تتجه إليه خطوات الحركة . لذلك فإنه يمكن أن يعد الشبه بين انبعاثات البدايات الأولى للعمليتين كما لو كان تطابقا ؛ بل إن واقع الأمر يكاد ينفى أن ثمة ظاهرتين أصلا يمكن التمييز بينهما فى هذه المراحل الأولى . ومن ثم فليس مطروحاً ابتداء أن نتحدث - فى هذه المرحلة الأولى ــ عن تشابه أو اختلاف ؛ وتأكيدنا للتطابق هنا لا يمتد إلى أى إشارة إلى تشابه فى المسار أو فى النتاج . وللأسف ، فإن الأبحاث السائدة فى هذا المجال إنما تركز على ظاهر سلوك المبدع والمجنون فى شخصية كل منهما ، وطباعه وبعض أعراضه ، وقد تتناول الناتج بنسبة أقل تواترا . لكن الحديث عن احتمال جدلية بينهما لابد أن يركز على عملية تطورهما قبل سمات أى منهما أو أعراضه أو ناتجه . وهذه الجدلية المحتملة يمكن أن نبدأ فى النظر فى طبيعتها إذا افترضنا أنه بعد بداية البداية التى أشرنا إليها سابقا يحدث انقسام حركى يسمح بالتميز فى اتجاهين متضادين . ثم إنه نظرا لقربنا ــ بعدُ ــ من البداية « هكذا » ، فإن توجُّه كل منهما وديناميّاته مع هذا الاقتراب المتلاحم ، إنما يسمح بجدلية ما ، تقل فرصها بداهة كلما تمادى التميز واختلف المسار ، فاتسعت المسافة ، لتحل محلها علاقات تضاد أخرى . وهنا يجدر بنا أن نميز بين ثلاثة ألفاظ سوف نستعملها فى شرح أشكال التضاد المحتملة فى العلاقة بين الإبداع والجنون ، وهى ألفاظ الإبعاد ، والنفى ، والتناقض ، ولسوف أحاول أن أحدد الفروق بحسب استعمالاتى لها هنا (وربما فيما بعد) من خلال تحديد نوع العلاقة ، ومدى المسافة ، وتوجّه الحركة بين كل طرف من أطراف القضية ، والطرف الآخر .

ففى « الإبعاد » : يكون الضد نافرا عن ضده ، ظاهرا على حسابه ، متجها عكسه ، بعيدا عنه .

وفى « النفى » : يكون الضد مُبطلا لضده ، شالاً لفاعليته (= ماحيا أثره الظاهرى) ، كما تكون المسافة بينهما ثابتة (مجمّدة) ، ويكون التوجه (لكل منهما) دائرا فى محله ، وفى اتجاه عكس الآخر ، مع الثبات فى الموقع (أو فى أى حركة مكافئة بلا دفع) .

أما فى « التناقض » فيكون النقيض مواجها لنقيضه ، ملازما له ، متداخلا فيه ، حتى تكاد المسافة تختفى لتتجدد متخلّقة باستمرار ، كما يكون التوجه هو « محصلة » المواجهة إلى اتجاه يشملهما معا .

وكل هذه العلاقات مطروحة فيما بين الإبداع والجنون .

فعلاقة الإبعاد هى ما نلاحظه فى المرحلة الأخيرة من مسار كل منهما ، إذ الإبداع فى النهاية هو عكس الجنون إبعُادا ، من حيث إن أحدهما ينسلخ عن الآخر ، فيظهر على حسابه ، متجها عكسه ، بعيداً عنه ، فيُمْثُل أحدهما فى الوعى ليطرد الآخر إلى ظُلْمة العمق . وكأن الإبداع هنا إذا ما تغلب فظهر سلوكاً معلنا ، وناتجا محدداً ، فإنه يفعل ذلك بإخفاء الجنون فى داخل الذات كامنا ، ضاغطا فى الوقت نفسه ، فكلما زاد تناثره حركة ، زاد الإبداع الظاهر تماسكاً (والعكس صحيح ، إذا ما ظهر الجنون المقابل لهذا المستوى من الإبداع ، وهو ما لا مجال لتفصيله الآن)[٧٠] . ويظل هذا الإبداع (إبعادا) ملحا ، وظاهرا ، ونشطاً ؛ بقدر ما يظل الجنون كامنا ومهدداً فى آن واحد . وهذا النوع من الإبداع يتمثل فيما هو ناتج رمزى تشكيل ملموس ومسجل ، أكثر مما هو حالة حياتية معيشة . ثم إنه ليس هو المستوى

الأقصى من الإبداع ، كما أنه ليس الإبداع المسئول عن تغيير النوع . ويمكن أن نطلق عليه اسم « الإبداع البديل » ، على أساس أنه بديل الجنون إبعادا ، وفى الوقت نفسه هو بديل الإبداع الأقصى (أو الجدلى الذى سنسميه من الآن : الفائق) (جدول رقم ٢)[٧١] . وأهمية تحديد هذا النوع البديل المهم برغم قصوره عن الفائق ، هو أن نوضح دوره ، وفى الوقت نفسه أن ننبه إلى خطورة الوقوف عنده ، أو التمادى فيه ، على حساب ما هو أهم وأرقى . فإذا رضينا أن نتقبله بديلاً عن الجنون فهذا مطلب رائع وبديهى ؛ وإذا استلهمناه بعض إرهاصات ورؤى مستقبلية ، فهذا تمهيد معرفى ضرورى ؛ **إما إذا حل محل الإبداع الفائق طوال الوقت (بديلا عنه أيضا) ، فأجهض نبض النمو الحيوى ، فرداً فنوعا . فهنا يصبح معطلا بشكل أو بآخر .** لكننا لا نستطيع أن نحدد بشكل مطمئن متى يكون بديلا عن الجنون ، ومتى يكون بديلا عن الإبداع الفائق ؛ وهو فى الأرجح بديل عن الاثنين معا ، حيث إن الإبداع الفائق يحمل كل إرعاب الجنون وملامح تناثره . ولكى نميز هذا النوع البديل علينا أن نضيف إلى افتقاره إلى نبض الشمول المحتوى للجنون ، أنه إبداع منفصل عن صاحبه بعد إفراغه منه ، حيث إنه بديل — أيضا — عن إبداع ذات المبدع ؛ إذ يوجد (أغلبه) خارجا منه/عنه . لذلك فهو يترك شخصية المبدع دون تغيير جوهرى بعد كل خبرة إبداع ؛ لأن صاحبه — مرة أخرى — قد أحل الخارج ، بما أبدع ، محل ذاته ، ولأنه **بإبداعه هذا لا يجادل جنونه ، وإنما يستبعده ؛ إذ يحل محله (محل جنونه) كلاً منتظما محكما** (جدول رقم ٢) قادرا على تغطية تناثر الجنون التابع فى الداخل وقمعه . والمبدع هنا يستعمل لغة مفهومية ضابطة ومنضبطة بطريقة جميلة منسقة ؛ وهو يكاد يرتعب من توقفه عن الإبداع خشية أن يقفز البديل ، حتى ليمكن أن يسمى هذا الإبداع أحيانا بالإبداع القهرى : « إما أن تبدع أو تجن » (اللهم إلا إذا انطفأ بعلاقة أخرى : النفى (انظر بعد) ، أو تطور إلى علاقة أرقى : التناقض فالجدل) . وقد تتبادل خبرة الإبداع البديل هذا مع نوبة جنون عند الشخص نفسه ، ويكون هذا الجنون من النوع البديل عادة ، ما لم تتغير العلاقات . ويظل احتمال التناوب قائما ما ظلت علاقة الإبدال هى العلاقة الغالبة .

أما علاقة النفى : بحسب التعريف السابق فهى علاقة تسوياتية (حَلُوسَطية) . وهى تعرض نفسها ، أو تفرض نفسها ، فى المراحل الوسطى لتطوير العمليتين . وهنا ينجح أى منهما ، بل كلاهما ، فى أن يبطل مفعول الآخر ، فيتجمد فى علاقة ساكنة ، إذ تثبت المسافة بينهما ، وتستدير الحركة فى محلها ، كل عكس الآخر ، أو تتجمد بأى بديل مكافىء فى أى اتجاه ، فيصبح « البسط » المعلن محالا ولا يظهر ؛ فلا إبداع ، ولا جنون . ويبدو هذا المسار شديد الشبه بما أشرنا إليه عند القول (بالزعم) بالعودة بعد الخلخلة إلى سابق العهد (دون عودة حقيقية) كما ذكرنا . ويكون ناتج هذه التسوية المتجمدة هو احتمال الاكتفاء باستمرار ظاهر ما هو حالة « العادية » ، التى إذا ما بولغ فيها بدت تصنيفا مرضيا على نحو ما أشرنا إليه ، وما يسمى « نمط اضطراب الشخصية » ، الذى يعد من بعض صوره الجمود التدينى والأيديولوجى . وهذا الحل بالنفى قد يتبادل مع الحل بالسلب ، ونادرا مع الحل بالتناقض الناقص (انظر بعد) ؛ وهو الذى يفسر بعض شذوذ السمات عند بعض المبدعين ، خصوصا فى فترات السكون (اللا إبداع) ؛ وهو ما يبدو كأنه : السلامة من الجنون (بالجمود) على حساب حركية الإبداع .

أما العلاقة الأهم والأخطر فهى علاقة التناقض كما عرّفناها ؛ وهى العلاقة التى تتعلق بعنوان هذا المقال كما اقتُرح علىّ منذ البداية ، والتى تساءلنا حول إمكانية وجودها أصلا حين عرضنا اتفاقنا مع « أريتى » على أن يكون الإبداع هو الناتج الولافى لجدل بين العمليات الأولية والعمليات الثانوية بعمليات ثالثية تشمل الاثنين معا ، لكننا بعد هذا الاستعراض المتشعب ، نجد أنفسنا وقد تقدمنا خطوة أبعد إلى احتمالية جدل أعلى ، ليس بين المعرفة البدائية والمعرفة المفاهيمية ، بل بين نقيضين يتكونان فى اتجاهين مختلفين (أو فى هذه المرحلة ، يتحركان إلى اتجاهين مختلفين) ، وأنه إذا لم تحدث منذ البداية أية تصفية للموقف بالإبعاد (الإبداع البديل) أو بالنفى (إبطال/إحباط الإبداع وإحلال اضطراب الشخصية محل الجنون) — إذا لم يحدث هذا أو ذاك ، فإن جدلية ما تطرح نفسها فى بداية العمليتين أساسا (ثم بعد ذلك بشروط أصعب) ، بمجرد تخلخل الكيان القائم ، وقبل التميز الصريح إلى ما هو إبداع أو جنون (حتى يمكن أن نسمى مرحلة التميز هنا : مشروع إبداع ومشروع جنون) ، ويكون فى التقارب والحركية فرصة لجعل التناقض مُوجّها بما يسمح بالتلاحم والتصارع والتناغم واحتمال توجههما معا إلى ما يجاوزهما ؛ إلى ما هو « الإبداع الفائق » الذى يحتويهما فى كل أعلى . ذلك بأن هذا النوع من الإبداع هو الذى يحتوى الجنون فى كليته (إذن : دون تميُّز إلى جنون) ؛ **فهو ليس بديلا عن الجنون مثل النوع السابق ، لأنه لا يظهر على حساب جنون كامن متربص ، بل هو يستوعبه ويلتحم به ليتخلق معه إلى ما يجاوزهما .** وهو — بذلك — فى حركية كلية لا تترك جانبا من الوجود إلا شاركت فيه ، بما فى ذلك الوجود الجسدى[٧٢] . كذلك تتميز مسيرة هذا النوع برعب خاص قبيل خوض التجربة (إنا سنلقى عليك قولا ثقيلا) ، وكذلك تتميز بإثارة حفز مسئول عن فعل تلقيها (فحملها الإنسان) ، وهو إبداع لا يعقبه هدوء تفريغى يعلن التخلص من توتر ما (كما هو الحال فى الإبداع البديل) . وكل هذا — بداهة — لا يترك المبدع كما هو بعد إبداعه ، بل تتمدد ذاته من خلاله إلى درجة يختلف هو بها ، كما يختلف — قليلا أو كثيرا — إبداعه التالى . ومثل هذا المبدع غير معرض — بالقدر نفسه — إلى أن تتبادل نوبات إبداعه مع نوبات جنونه ، كما أن فرصة جنونه تتناقص باستمرار ؛ لأن الجنون عنده لم يعد مكبوتا بإبداع بديل ، وإنما هو جزء ظاهر متداخل وملتحم فى الإبداع نفسه . ثم إن مثل هذا المبدع لا يتميز — عادة — بصفة خاصة من تلك الصفات التى تعلن ما هو اضطراب فى الشخصية كما أسلفنا (وهى بعض ناتج علاقة النفى) . وهذا الإبداع هو طفرة نوعية كلية ، أحد مظاهرها الناتج المبدع ، وبقية علاماتها التغير الجذرى فى الوجود ؛ وهو ما يصف — مثلا وأساسا — الخبرة التصوفية الحقيقية ، التى لا تحتاج بذاتها إلى ناتج معلن دائما .

وبديهى أن إبداعا بهذه الخصائص ليس هو المتواتر ، وأنه حتى إن وجد أحيانا ، فقد يصعب أن يتكرر كثيرا ، ناهيك عن أن يستمر طويلا (هذا فى مجال ما هو ناتج رمزى مُشَكَّل) ، كما أنه قد تتبادل علاقة الجدلية هذه ، المسئولة عن الإبداع الفائق ، مع علاقات

النفى والإبدال ، على نحو يجعل ناتج الإبداع ، وصفات المبدع ، تتأرجح فى مسارها الطولى بحسب ما يتغير عنده من علاقة الإبداع بالجنون فى كل آن ، وكل تجربة ، وكل إبداع . وكما ذكرنا فإن فرصة العلاقة الجدلية ــ لصعوبتها وخطورتها ــ إنما تتاح فى المراحل الأولى لتميز العمليتين ، وتقل باستمرار مع تطور المراحل ، وتباعد العمليتين ، واختلاف التوجُّه ؛ ولكن يظل الاحتمال قائما مهما تضاءلت فُرَصه ، حتى إن الاتجاه إلى علاج الجنون بالإبداع يمكن أن نتتبعه إلى ترجيح إمكانية قلب نوع العلاقة بينهما حتى بعد ظهور الجنون صريحا . على أنه لا ينبغى لنا أن نعتقد أن هذا الحل سهل ، على نحو ما نشر عن العلاج بالشعر مثلا ، أو أن نرادف بين هذه الجدلية الصعبة وتوجيه المرضى لتفريغ بعض توتراتهم من خلال نشاط فنى « ما » ؛ لأن المقصود هنا هو محاولة تحوير العلاقة الأساسية بين الحالتين ، إذا ما أريد تغيير المسار حقا بما يخلّق من بعض الجنون ما هو « ضده/به/معه » . وهذا شىء مازال يقع فى دائرة الأمل (انظر بعد) ، لأنه علينا فى هذه الحالة أن نحاول أن نتراجع بالتناثر السائد المتمادى إلى مرحلة أسبق ، هى أقرب إلى مشروع الإبداع القريب من مشروع الجنون ، فنوفر فرصة أرحب لتنشيط جدلية حقيقية تستوعب الجنون ، فيكون الشفاء ليس باختفاء الجنون ، وإنما باحتوائه ، على نحو يشمل وقاية حقيقية مهما كانت نسبية ، إلا أنها نوعية . وكأن هذا الإبداع الفائق إذ يتداخل مع الجنون إنما يستولى فى الحقيقية على جزء منه ، بحيث لا يعود قادراعلى الانفصال عنه بعد أن ذاب فى كلية جديدة حقا . وهذا ما يجعلنا نتبين بعض ملامح الجنون من خلال ما هو إبداع فائق ، وإن كانت هذه الملامح لا تظهر أبدا كما هى ، بل تبدو محورة ونابضة فى جوف كلية الفعل/الناتج الإبداعى ، بحيث يكون من المحال تمييزها منفردة بوصفها جنونا ، كما يكون من المحال فى الوقت نفسه إغفالها بوصفها مجرد ترجمة من لغة معرفية بدائية إلى لغة مفاهيمية محكمة ؛ إذ لابد أن يتداخل تيارا المستويين المعرفيين تداخلا محكما ، يرتقى بهما معا . وأخيراً فإن هذا الإبداع الفائق هو فعل فى ذاته ، وليس ترجمة لفعل أو وعد بفعل ، أو حفزا على القيام بفعل ؛ لأنه تغير حيوى (بيولوجى) جارٍ ، أحد وجوهه ــ فحسب ــ هو الناتج الإبداعى المعلن .

ونظرا لشدة تكثيف هذا النوع ، وخطورة مساره ، فإنه ينبغى أن نقتنع بأنه نوع نادر حتما ، وأنه مواكب بدرجة ما لنوع المجتمع الذى يسمح به/يفرزه وحيويته . لذلك لا ينبغى أن نبالغ فى أن نجعله مطلبا فى ذاته ، فى ظروف لا تسمح بإفرازه ، كما لا ينبغى أن يَجُبّ ما سواه (الإبداع البديل مثلا) ؛ فمسيرة الإنسان تحتاج إلى كل التوافيق والتباديل الممكنة طوال الوقت . ثم إن جرعة متوازنة من هذا الإبداع الفائق ، دقيقة ومتوارية ، هى جارية أبدا بعيدا عن بؤرة الوعى ، وهى دائمة المعاودة مادامت الحياة ، وهى المسئولة فى الواقع عن النمو والتطور النوعى على المدى الطويل بشكل ما . ولا أعنى بذلك أن نطمئن لهذه الجرعة أو نرضى بغياب هذا الإبداع عن مسئولية الوعى الظاهر ، ولكننى أنبه إلى ضرورة عدم المغالاة فى الإلحاح على تميزه وتفوقه ؛ لأن ذلك قد يعرضنا لمخاطر تَسرُّع تنتج عنه صور مختلطة من هذا النوع ، ومشوَّهة لطبيعته ؛ إذ إن هناك إبداعا آخر قد نلحظ بين ثناياه مستويين معرفيين أيضا ، حتى ليخيل إلينا ــ من بعيد ــ أننا أمام إبداع فائق ، غير أن هذا الخلط هو خلط نافر ، يفتقر إلى التناغم ، والتواكب ، والخط المحورى ، ويبدو فضفاضا هشا ، بحيث يمكن فصل الجزء منه ــ أىّ جزء ــ عن الكل الممتد (لا المتلاحم) . وهذا الإبداع المتزاحم (إن صح التعبير) هو نتيجة إجهاض لجدلية الجنون والإبداع ، فيما يمكن أن يسمى بالإبداع الناقص ، أو الإبداع المُجْهَض ، بمعنى أن هذا الإبداع هو نوع من إخراج المادة المستثارة والمفكَّكة ، وهى بعدُ فى مراحلها الوسطى ، متداخلة مع المفاهيم فى بداية جدلية لم تكتمل ، إذ لم يتحملها صاحبها حتى تنضج ، « فتخلّص » منها كما هى ، ناقصة كما بيّنا . ولصعوبة التمييز بين هذين النوعين (الفائق ، والناقص) (= المجهض) قد يتطلب الأمر دراسة معالم أخرى إلى جانب الناتج الإبداعى ، تحفز الناقد على مواصلة جهده فى اتجاه البحث عن التمحور لاحتمال الكشف عن الكلية الغائية الضرورية لناتج الجدلية الإيجابى . وحتى يغامر الناقد ببذل مثل هذا الجهد ، فقد يحتاج إلى مزيد من تعرّف المبدع فى إنتاجه المفاهيمى المصقول ، حتى يطمئن وبشكل ما إلى أن المحاولة جادة ومجاوزة ، وليست هروبا متعجلا ، اللهم إلا إذا عد « النص » مادة أولية أكثر منه إبداعاً متكاملا ــ وهذا أمر غير مقبول إلا من مبتدىء أو عاجز (ولو مرحليا) . كذلك فإن النظر فى أثر الإبداع على المبدع وإنتاجه اللاحق قد يعين الناقد فى تحسس إيجابية التوجه ؛ أو عكس ذلك .

على أن ثمة شيئا آخر قد لا يحتاج إلا إلى مجرد إطلالة محذرة عابرة ، لاحتمال اختلاطه عند العامة لأول وهلة بالإبداع الفائق والإبداع الناقص ، وهو ذلك « الشىء » الذى ينتج من تصنع تنشيط وسائل معرفية أولية بدائية (دون تنشيط حقيقى ، أو مغامرة . . إلخ) ، فيُقْحم المزيف ما زيفه إقحاما وسط المستوى المفاهيمى ، حتى تضطرب المفاهيم وتشوه بلا إضافة ولا إبداع ، على نحو يستحق أن نقترح له اسما هو « الإبداع الزائف » (ولابد أن أعتذر لمجرد ذكره ، لكن الخلط شاع حتى وجب التنويه) .

المقابل المرضى أو العلاجى لبعض أنواع مستويات الإبداع والصحة وجذور النمو .

يبدو أن مسألة العلاقة بين الجنون والإبداع (أقصى المرض وأقصى الصحة) كانت تشغلنى منذ غامرتُ بمواكبة مرضاى فى توجههم ، واحتجاجهم ، وعنادهم ، وتحديهم ، وإخفاقهم ، الذى حسبته (حتى الإخفاق) نوعا من الإبداع[٧٣] . وقد ازدادت هذه المسألة إلحاحا حتى سجلتُ هذه المواكبة شعرا ، ثم حين حاولت ــ شخصيا ــ ممارسة بعض تجارب الإبداع ، حتى وصلت إلى هذه الدرامة ، فقابلتُ فى الأساس بين الإبداع الفائق فى ناحية والفصام على الجانب الآخر ، كما أشرت فى الهامش (٧٠) إلى الجنون البديل فى مقابل الإبداع البديل . وبمراجعة محاولاتى السابقة وجدت أن إثبات هذه المراحل والمقابلات هنا هو تحديد تاريخى قد يفيد فى المستقبل فى تحديد المقارنات الممكنة بما يسمح باستكشاف علاقات جدلية مرحلية على كل مستوى يقابل مرحلة بذاتها . وقد يؤدى تحديد المدخل إلى أى دراسة ، وتحديد مستويى التدهور والتطور المتقابلين ــ قد يؤدى ذلك إلى الإسهام فى تنقية النتائج المتداخلة ، والتقليل من التعميم المُخِلّ ، كما قد يساعد فى تفسير النتائج المتعارضة للأبحاث المختلفة ، حتى لا يطلق الحديث على علاته ــ هكذا ــ فى المقارنة بين « إبداع » (أى

إبداع) و « جنون » (كل جنون) ، وكأن الإبداع واحد ، والجنون كذلك . وسوف أكتفى بعرض هذه المقابلات فى صورة مختصرة (جدول رقم ٣) ، نظراً لأن أى استطراد فى تفصيلها هو خارج عن نطاق هذه الدراسة .

٩ -

مآزق وتطبيقات :

بالرغم من أننى أعيش هذه الدراسة بما هى فعل يومى منذ سنين عددا ، فإنى أعلن أنى واجهت صعوبات شخصية متحدية وأنا أحاول تسجيل بعض معالمها ، كما حاولت اقتحام مناطق كنت أحسب أننى قد اعتدت ارتيادها ، إلاّ أنها بدت لى جديدة ووعرة وواعدة فى آن واحد . وقد تصورت وأملت أن يشاركنى القارىء مثل ذلك وغيره ، فقدّرت أن أسجل فى نهاية هذه الدراسة بعض ما أعده مآزق تتطلب موقفا بقدر ما تلقيه فى وجوهنا من تحديات ، ثم أردف ذلك ببعض الإشارات الواعدة بتطبيقات محتملة ، علّها تخفف عنا ما يمكن أن تخففه لنواصل المحاولة .

٩ - ١

١ -وأول هذه المآزق المتحدية هو مواجهتنا بضرورة مراجعة المنهج الذى نتناول به قضايا الإبداع ، والجنون ، والعلاقة بينهما - تلك العلاقة التى رأينا أنها تحتد وتتعقد فى أول انبعاثات العملية المشتركة ؛ وهى مرحلة كما ذكرنا بعيدة عن التناول المباشر ، حتى لصاحبها ، كما أن الوحدة الزمنية التى تحدث خلالها هى أقصر من أن تكون فى متناول الدراسة أصلا ، كما أنها ـ أخيراً ـ من المحال إعادتها للتحقق منها ؛ فلا الملاحظة مفيدة ، ولا الذاكرة (فالاستبطان) مسعفة ، ولا الألفاظ الشارحة مستوعبة أو كافية (حيث إننا نتحرك فى منطقة الخبرة المعرفية المُدْغمة الضبابية أساسا) . ثم إن الباحث من خارج عملية الإبداع ذاتها ، اللهم إلا بإبداع مواز ، لا سبيل له إلى هذه المنطقة أصلا ، مهما صدق واجتهد ، اللهم إلا فضله فى إضافة إشارات دقيقة على هامش المسألة . ولا يغنى فى حل هذا التحدى أن تتجه الدراسات إلى الاهتمام بالمسودات (برغم أنها خطوة فى الاتجاه الصحيح) ؛ لأن المسودة مرحلة لاحقة بشكل أو بآخر ، إذ تقع خارج المنطقة الضبابية التى تبدأ منها محاولة تحسس حركية المسارين . وأخيرا فإن التذرع بما يسمى المنهج الفينومينولوجى ـ كما تعودت أن أفعل ـ هو تحصيل حاصل ، لا يُطَمْئِنُ فى ذاته ؛ لأن هذا المنهج هو عملية إبداعية قائمة بذاتها ، على نحو لا يفيد كثيراً فى ادعاء أنه منهج علمى بالمعنى الشائع مؤخرا لما هو علم .

٢ - أما المأزق الثانى فهو ما تُنبّهنا إليه هذه الدراسة ـ فيما يتعلق بالجنون والإبداع ـ مما ترتب على اكتساب الإنسان لما هو وعى بالمسيرة ، ثم ما ترتب على امتلاكه قدرات التدخل المُدَبِّر ، الذى جعل يتباعد قليلا أو كثيرا عن مواكبة قوانين التطور الطبيعية (وهو ما لم نكتشفه بالقدر الكافى بعد ، وفى طريقه تتحرك هذه الدراسة) . ومن أمثلة ذلك ـ غير ما ذكرنا فى البداية من خطر تغليب قيمة الحياة الكمية ـ أننا رحنا نعلى من قيمة ناتج الإبداع على حساب قيمة الإبداع ذاته . وقد عرضنا فى هذه الدراسة (ومن قبل فى دراستنا عن الإيقاع الحيوى) مدخلا للنظر فى « الإبداع اليومى للإنسان العادى » ؛ فلعلنا نتنبه من خلال ذلك (التفرقة بين عملية الإبداع وناتجه) إلى أننا فى معظم الدراسات الشائعة لا نقارن فى الأغلب بين حالة الجنون وحالة الإبداع (بالتحديد الذى أوضحناه لكلمة « حالة ») ، وإنما نحن نقارن ـ فى الأغلب ـ بيْن ناتج الإبداع التشكيلى الرمزى وظاهرة الجنون المرضية « القائمة » ، وأحيانا ما نقارن بين صفات كل من المجنون والمبدع وقدراتهما ، حالة كونهما بعيدا عن حركية العمليتين أساس التفاعل والمقارنة . ولعل ذلك ـ أيضا ـ هو المسئول جزئيا عن اختلاط نتائج الأبحاث فى هذه المسألة وتداخلها وتعارضها ؛ فالانتباه إلى أن الإبداع هو عملية ، وحالة ، وناتج أحيانا ، وأن الجنون هو عملية وحالة ، مع ندرة ناتجه خارج ما يلحق بذات المجنون وسلوكه ، لابد أن يلزمنا بتحديد مستويات المقارنة ابتداء حتى لا يختلط الأمر .

٣ - ثم نواجه بعد ذلك ما يفرضه علينا انتباهنا إلى حتمية الحركة ، ومن ثم حتمية الجنون . أو بتعبير أكثر لطفا ، وأقل دقة ، حتمية اختراق الجنون ، فإذا قبلنا أنه لكى يكون الإبداع إبداعا حقيقيا لابد أن تكون ثمة مخاطرة بالتفكك (بلا ضمان مسبق) ، وهذا ما أشرنا إليه بوصفه جنونا ، وإذا كان هذا التفكك لا يحدث فى أمان نسبى إلا فى جوف نشاط الحلم ، وإذا كان هذا غير كاف فى بعض الحالات ، فعلينا أن نعيد النظر فى موقفنا مما هو تفكك = جنون ، لا لنبرر استمراره إلى ما يهدّد به ، وإنما لنتحمل مسئولية اختراقه بما يتصاعد بمسيرة النمو ، كما أسلفنا .

٤ - وإذا كان أغلب الإبداع هو من نوع « الإبداع البديل » ، ومن ثم فهو ليس بالضرورة اختراقا للجنون وجدلا معه ، بل هو إبعاد له وحلول محله ، فإن علينا أن نخفف قليلا أو كثيرا من الاحتفاء به ، خشية أن يوردنا التمادى فى ذلك إلى إغفال الإبداع العادى (اليومى للشخص العادى بلا ناتج منفصل عنه) من جهة ، وتجنب الإبداع الفائق ، من جهة أخرى . ولا أنصح فى ذلك بداهة بالإقلال من شأن هذا الإبداع البديل ، أو الخوف من إعاقته لخطى التطور[٧٤] ، فهو تنسيق أصيل ، ورؤية مستطلعة ، وجمال مضاف ، فضلا عن أنه أفضل من بديله : الجنون (المقابل) على الأقل .

٥ - ولو أننا قبلنا أنه لكى يكون إبداع فائق فلا مفر من اختراق الجنون ، لواجهنا مسئولية ضرورة تهيئة الظروف المناسبة ـ دينيا وسياسيا واجتماعيا وتربويا ـ التى توفر جرعة بالغة الدقة من السماح والضبط ، بما يواكب المسيرة ، ومرونة النبضة ، ورحابة الاستيعاب . وبألفاظ أخرى ننهى هذه الفقرة بأنه : لما كان الإبداع حتما ، ومواجهة الجنون من خلاله ضرورة خطرة ، والعدول عنه جمودا ، وإجهاضه تشويها ، واستمرار معاودته ـ هكذا ـ معاناة لا يقدر عليها واحد وحده ، كان لزاما علينا أن نحيط المسيرة بما يوفر ترجيح الناتج الإيجابى للجدلية الجارية ؛ ومن ذلك : مساحة الحركة ، وضمان المرونة ، وضبط التوقيت ، والإبداع المواكب ، والتخاطب المتعدد القنوات ، وتناسق المعلومات مع حرية الحركة . . . إلى غير ذلك مما لا مجال لتفصيله هنا . على أنه يجدر بنا فى هذه المنطقة أن نعيد النظر فى

الاتجاه السائد لما يسمى « تنمية قدرات الإبداع » . ذلك بأن مثل هذا الاتجاه يصور للإبداع قدرات متميزة كأنها تقع فى بعض جوانب الحياة العقلية لبعض الناس ، والأولى بنا من خلال ما قدمنا أن نتجه إلى « السماح بحركية الإبداع » ؛ وهو الأمر الوارد عند كل شخص بطبيعة تركيبه الحيوى . وبألفاظ أخرى فإن المسألة ليست قدرات تزيد أو تنقص ، وإنما هى حركية جدلية حتمية تتوجُّه ، أو تُجْهَض أو تُنكر[٧٥] .

٩ - ٢

تطبيقات واعدة :

ثم ننتقل أخيرا إلى ما يمكن أن تعد به هذه الدراسة فى مجالات محددة ، كأمثلة متواضعة ، عملية ومباشرة ، نختار من بينها ما يتعلق بمشكلة التشخيص والعلاج فى الطب النفسى بالنسبة للجنون بخاصة ، ومشكلة تطور اللغة ، والموقف من الحداثة فى الشعر ، ثم من الإبداع الذاتى فى خبرات التصوف .

(١) فى التشخيص الطبى وعلاج الجنون :

يخطىء من يحسب أن مشكلة التشخيص (والعلاج) فى مجال الطب النفسى هى مشكلة مهنية أو علمية متخصصة على نحو تام ؛ إذ هى قبل ذلك واجهة دالة على مرحلة تطور مجتمع بذاته فى حقبة زمنية بعينها ؛ فليس الجنون (على الأقل بما قدمت هذه الدراسة) مرضا يصيب الإنسان من خارجه (إلا فى بعض أنواعه بعيدا عما عرضنا هنا[٧٦]) ، وإنما هو حالة حتمية ، كامنة فى الداخل ، جاهزة للتنشيط ، ضرورية ــ بما هى مرحلة ــ للمسيرة . فإذا تقدم فرع تخصص (علمى) يعلن أن له الكلمة التخصصية (العلمية !!) فى هذا الأمر ، فصوّر لنا ــ وربما فرض علينا ــ مفهوما سكونيا مغتربا لما هو جنون ، فإن ذلك قد يعنى ضمنا أنه ممثل غير معلن لنوع الحياة الكمية الخطرة التى انسقنا إليها ، والتى بدأنا هذه الدراسة بالتحذير من التمادى فى الرضوخ لها . ولو أننا واصلنا « الإعلام » عن الجنون ــ بكل صوره ــ بأنه مرض ، وخطر ، وتدهور فى كل حال ، لبدا أنه من الواجب على كل من يهمه الأمر ، وأولهم المختصون بذلك من الأطباء ، المبادرة بالإغارة عليه ، والتخلص منه بكل صوره ، وفورا ، وباستمرار (وهذا هو ما يجرى حاليا فى أغلب الممارسات الطبية النفسية فى طول العالم وعرضه ، تحت مزاعم كيميائية وتنظير دوائى بغير حدود)[٧٧] . ولابد أن نستنتج أن هذه الإغارة سوف تأخذ فى طريقها كل « البدايات » ، بزعم العلاج السريع والفورى ، أعنى كل بدايات حركية الإنسان على طريق تطوره ، بما فى ذلك ــ كما أشرنا منذ قليل ــ بدايات الإبداع . وقد تنبهت ونبهت لهذا الخطر منذ البداية ، حتى فى مرحلة تفكيرى الأكثر سكونا ، حيث أكدت « أن التفرقة بين (أزمة التطور) والمرض الذى يقتصر على الهزيمة أمام قوى التدهور خليقة بأن توجه العلاج توجيها أساسيا منذ البداية »[٧٨] . على أن هذا الخطر (السحق المبكر والشامل) لا يقتصر على من يتصادف أن يقع فى أيدى المعالجين المتحمسين الوصاة ، بل إن إشاعة الخوف من الجنون بكل صوره ومراحله ، لابد أن تنتقل إلى الشارع ، إلى الرجل العام ، فيصبح الخوف من الجنون مبررا للخوف من الاختلاف أيا كان ، بما فى ذلك الخوف من الإبداع ، بل إن موجة الإرعاب هذه قد تنتقل إلى مجتمع المبدعين (إن صح التعبير بحسب الشائع عن الإبداع ، وليس بالتعريف الأشمل حيث كل إنسان مبدع حتما) ، على نحو قد يقلل من فرص التقدم المغامر إلى الإبداع الفائق اختراقا للجنون (سيء السمعة وواجب الإبادة الفورية !!) . ومن ثم فقد يقتصر الأمر على الرضا بما أسميناه الإبداع البديل ، الذى نتوقع أن يزداد تسطيحا كلما زادت جرعة الخوف من بديله إرعابا ، وقد يستسهل الأمر بإخراج ما أسميناه بالإبداع الناقص خوفا من إكمال المسيرة اختراقا للجنون ، سعيا إلى الإبداع الفائق كما يكون . فالممارسة الطبية النفسية من هذا المنطلق لا يقتصر تأثيرها على المجال الطبى فحسب ، بل قد يمتد ــ كما أوضحنا ــ إلى التأثير على حركية الإبداع وتوجهاته جميعا .

على أن إعادة النظر فى المسألة الطبية النفسية لا ينبغى أن يقتصر على تأكيد ضرورة تمييز البدايات تشخيصا ، ولا على التنبيه على منع الإغارة العلاجية المرتعدة الساحقة فى آن واحد ، بل ينبغى أن يمتد إلى تغيير الموقف التنظيرى العلمى ، ومن ثم تغيير إعداد المعالج ، نظرا لتغيير مفهوم العلاج ، ومساره ، ومسئوليته . ذلك بأنه إن كان ثمة جدلية ممكنة بين ما هو جنون وما هو إبداع ، حتى بعد أن يتجه المسار على نحو متزايد إلى ما هو جنون ، فإن واجب المعالج هو أن يسعى لتهيئة الفرصة لاستعادة تنشيط هذه الجدلية بمواكبة المريض فى إيقاع إبداعى مواز[٧٩] ، فى إطار الضبط الدورى للإيقاع الحيوى ، على نحو يسمح باستعادة الجدلية فى اتجاه بنائى[٨٠] ، وكأننا نتحدث عن جدل مركب آخر بين الجنون ممثلاً فى شخص المريض (الذى يحمل بذور الإبداع وجذوره) ، والإبداع ممثلا فى رحابة المعالج ومرونته وجدليته الموازية لأكثر من مستوى معرفى ووجودى فى الوقت نفسه (ذلك الإبداع المواكب الذى يحتوى جنون المعالج والمريض معا) . ومن خلال هذا التركيب الحركى الجدلى المتعدد الأطراف ، ينتقل الجدل بالتدريج إلى داخل المريض بعد رد المسار إلى بداياته ، لتبدأ جدلية أقل تعقيدا بين جنون المريض وإبداعه ذاته (وهو ما أشرنا إليه سابقا) ، وذلك فى وسط مرن يسمح بمساحة للحركة وحوار متصل على أكثر من مستوى مع أكثر من معالج . فإذا نجح هذا كله ، أو بعضه ، تغير التركيب إلى ما يغير من طبيعة توجه المسار ، حتى لو انتكس المريض ، حيث تكون المناعة هنا نتيجة لتغير كيفى فى علاقات المستويات وتوجهها (ولا مجال لتفصيل هذا هنا) . وقد أطلت فى هذه الفقرة برغم ظاهر التخصص ، إلا أنى تصورت أنه ، بالقياس ، يمكن أن يقوم النقد الأدبى ببعض هذا الدور بشكل أو بآخر (وهذا لا مجال لتفصيله هنا الآن) .

(٢) فى تطور اللغة :

« اللغة (هى) جُمّاع تاريخ البشرية »[٨١] ، وهى « . . ليست إضافة لاحقة تلصق بظاهر الوجود البشرى الفردى والجماعى ، بل هى الوجود البشرى فى أرقى مراتب تعقده » « . . . . واللغة . . هى ذلك الكيان البيولوجى الراسخ المرن/المفتوح : معا ، وبالتالى فهى دائمة التشكل والتشكيل ، وليس الكلام إلا بعض ظاهرها فى سلوك رمزى منطوق/ أو مكتوب » . « على أن الكلام وهو يؤدى بعض وظائفه للتواصل والاقتصاد يعود فيؤثر ارتجاعا على الكيان اللغوى ذاته ، أى على تنظيم وجودنا وفاعليته »[٨٢] . ومن ثم فإن اللغة

معرضة للجمود والتشويه بدرجة تلزمنا بغاية الحذر ونحن نستسلم لثباتها ، أو نعمل من ضرورة تقديسها كما هى . « فالوعى المتحاز أو المزيف ؛ لا ينتج إلا عن لغة منحازة بحكم طبيعتها »(٨٣) .

من هذا المنطلق ، وبعد هذه المقدمة ، نستطيع أن نتصور التحدى الملقى علينا فى مسألة تطور اللغة بالقياس إلى ما قدمناه فى هذا الفرض (هنا) ؛ فاختراق وصاية اللغة ورسوخها حتم تفرضه ضرورة التطور وحركية الإبداع ، لكن هذا الاختراق ــ مثل كل اختراق ــ محفوف حتما بتهديد الجنون (كما أوردنا) ؛ فثمة جدل لابد أن يفرض نفسه حلا لهذا التحدى الصريح ، وهو الجدل بين الظاهرة الوجودية الأعمق إذ تتفجر فى علاقات وتركيبات جديدة قديمة متجددة ، والتركيب اللغوى السابق لها مباشرة ، والعاجز عن استيعابها استيعابا تاما . والصيغة المطروحة لاختراق هذا المأزق بهذه الجدلية : هى التى يقال لها « الشعر » ، حيث « . . يلزم الشعر ، فينشأ ، حين ترفض الظاهرة أن تظل كامنة فى ما ليس لفظا متاحا للتواصل ، وفى نفس الوقت حين ترفض أن تحشر نفسها فى تركيب لغوى جاهز (مسبق الإعداد) . فالشعر هو « عملية إعادة تخليق للكيان اللغوى فى محاولة الوصول إلى الخبرة الوجودية المنبثقة » (٨٤) . وهذا النوع من الشعر الذى سبق أن أطلقت عليه صفات مختلفة (فعل الشعر ، الشعر الشعر ، أقصى الشعر . . الخ) هو الممثل الأول لنوع الإبداع الفائق كما ورد فى هذه الدراسة ــ ذلك الإبداع الذى يؤدى إخفاقه إلى التدهور إلى ما هو جنون (ما استمرت الحركية : تحللية فى عكس الاتجاه) ، حيث تسقط اللغة القديمة (المفاهيمية) إذ تعجز عن الترابط وعن تأدية وظيفتها ، كما تجهض اللغة الجديدة وتتحلل ، فلا يتبقى من هذا وذاك إلا ما يسمى « سلطة » الكلمات Word Salad(٨٥) ، أو رطان صوتى بلا دلالة وهو ما يسمى أحيانا « جَذْلَغَة » Neologis(٨٦) ، كما قد تصاب المسيرة بالإجهاض أيضا إذا ما أغار عليها ما أسميناه هنا بالإبداع الناقص ، الذى ظهر كثيرا فى بعض أشكال الشعر التى تسربت تحت عنوان الحداثة .

وتطبيق القياس فى مجال تطور اللغة ينبهنا ــ إنشاء ونقدا ــ أن نهيىء مساحة الحركة ، ودفع التنشيط ، ومرونة التلقى لحركية تطور اللغة ؛ ذلك لأن ثمة حتمية تفرض علينا ضرورة اختراق الثبات (اللغوى) بهدف خلخلة تزييف الوعى الساكن . وهذا يشمل حتما مغامرة اختراق الجنون بما يهدد بتفكك الكيان اللغوى وغلبة الرطانة ، كما يشمل احتمال نجاح الجدلية العملية العميقة بما تحققه من إثراء للغة وللكيان البشرى بما هو فعل الإبداع الفائق فى صورة الشعر المجدد للغة (الشعر ــ الشعر ، الشعر الفعل . . الخ) .

ويجرنا هذا الحديث إلى مجال التطبيق التالى :

(٣) الحداثة فى الشعر : (دور النقد) .

يمثل أقصى الشعر (الشعر ــ الشعر = فعل الشعر . . إلخ) إبداعا فائقا بما هو ناتج حقيقى لجدلية نابضة بين الإبداع والجنون . وأغلب ما دون ذلك من مستويات الشعر الأخرى يمكن أن يدرج فى عداد الإبداع البديل ، كما أن بعض ما تسرب إلى الشعر الحديث يمكن أن يفرز إلى ما هو إبداع ناقص ؛ (أو حتى إبداع زائف) . وأكتفى هنا ــ بعد ما ذكرناه فى تطور اللغة ــ بأن أوجز ما نبهت إليه من ضرورة التفرقة بين شعر وشعر ، بما يقابل ما هو إبداع فائق وإبداع ناقص ، فالإبداع الناقص فى الشعر ، حتى ولو سمى حداثة (أ) هو الذى يعجز صاحبه عن أن يفرق بين التناثر العشوائى (الجنون) والتفجر الانتقائى (الإبداع) ، وقد تهرب منه وحدة القصيدة لحساب الاستغراق فى قوة نبضة على حدة(٨٧) ، وقد يستسلم الشاعر لدفعات لا شعورية دون إنضاجها فى بوتقة المعرفة المفاهيمية ، فضلا عن خلطه بين ما هو « جَذْلَغَة » ، وما هو تشكيل لغوى جديد . وليس التطبيق المقترح فى هذا المجال مقصورا على اكتساب أدوات دقيقة للتمييز بين هذا وذاك ، وإنما قد يقوم النقد الإبداعى بحسن التلقى ــ وليس بمجرد الفرز والحكم ــ لدرجة أن يرفض الإبداع الزائف ، ويحتضن الإبداع الناقص مواكبا حتى ليكاد يعيد تخليقه ، ليس نيابة عن منشئه ، وإنما حوارا معه (انظر القياس فى الممارسة العلاجية)(٨٨) ، وأخيرا فإنه بإبداعه الموازى للإبداع الفائق ــ قراءة خلاّقة ــ إنما يكسر وحدة هذا المبدع المتميز بما يطمئنه إلى إمكانية استمرار خوض مغامرات الجنون .

(٤) الإبداع الذاتى فى خبرة التصوف :

وأخيرا ، فلعل خبرة التصوف (الحقيقى) هى أشد التجارب تمثيلا للإبداع الذاتى دون الحاجة إلى إعلان ناتج إبداعى مُلَفْظَن . ومن ثم فهى أولى أنواع الإبداع بالمقارنة بالجنون ؛ لأنها ــ فرضا نظريا ــ تسمح بمقارنة حالة بحالة ، وليس حالة بناتج تشكيل خارجها . ولكن يبدو أن هذا محال أصلا وواقعا ، إذ إن هذه الخبرة بعيدة عن متناول الدراسة جملة وتفصيلا ؛ فهى صامتة بطبيعتها ، مغلقة بشروطها ، وهى تنتقص حتما بمجرد أن تخرج عن صمتها . فحين يتكلم المتصوفون (حتى النفرى أو ابن عربى) يصبح كلامهم خليطا من الأدب والشعر ومؤشرات الخبرة الخاصة الغامضة ، على نحو يقربنا من ناتج الإبداع ، وليس من حالة الإبداع الصوفى التى نَدّعى أنها الجدلية الوحيدة المتكاملة بين الجنون والإبداع . وأنا لا أعرف مخرجا منهجيا من هذا المأزق ، ومع ذلك فقد أثبت هذا المجال الصعب فيما يتعلق بالتطبيقات ، تنبيها لما نحن أحوج إليه للمقارنة بما نعجز عن الاقتراب منه بأدواتنا الحالية .

وبعد ، فبديهى أننا لم نورد هنا كل التطبيقات المحتملة لهذا الفرض ، ولا المجالات المنتظرة لإعادة النظر ؛ فثمة إمكانية لمزيد من الاهتمام بعينات الكتابة والتشكيل الفجة لحالات الجنون الصريح ، وللتركيز على التسجيل بكل وسائل التسجيل الحديثة لبدايات الجنون على وجه الخصوص (إن أمكن ذلك) ، وبدايات الإبداع (مع استحالة ذلك ، اللهم إلا فى حالات التناوب عند المبدع الواحد بين هذا وذاك ، وبطريقة غير واضحة لى تماما ، إلا أن التكنولوجيا الأحدث قد تَعِدُ بما يؤمَّل) . كما أنه من الممكن إعادة مراجعة الدراسات الأقدم للمقارنة بين المجالين (الإبداع ــ الجنون) من خلال إعادة قراءة العينات السابق جمعها والاستشهاد بها من خلال وضع فروض جديدة .

ولا مجال هنا حتى لمجرد الإشارة إلى مجالات أعم وأخطر فى التربية والسياسة ، لا يمكن فصلها عن دراستنا هذه ؛ إذ إن دوائر السماح والمرونة فالجدلية إنما تمتد من بؤرة الإبداع الفردى إلى كل مجالات الوجود الجماعى فالكونى دون استثناء .

جـدول (١)

	حالة «العادية»	حالة الجنون	حالة الإبداع
الوعي	واحد، ظاهر، عائد على المستوى نفسه، محدد الاستجابة غالبا (المستويات الأخرى كامنة)	مختلف، متعدد، متداخل، متماوج، متذبذب.	مختلف، متكاثف في تعدد، ضامٌّ، محيط، مُحاط به بوعي يتكوّن.
الإرادة	ظاهرة، ضيقة المجال، محددة الفاعلية، زاعمةٌ بالحرية، بقدر أكبر من حقيقتها.	خفية، فاعلة، متعددة، محصِّلتها مشلولة واقعيا.	فاعلة غائبة، لا تحتاج حتما إلى قرار معلن مسبقا، متعددة في تكامل.
التوجّه	خطيّ، أو دائري بطيء، مغلق عادة.	نكوصي، تفككي، منسحب.	جدليٌّ، ولا في، متصاعد.
التركيب	أحادي المستوى الظاهري، ضابط – سلوكيا – لما دونه وما سواه (أو يحسب أنه كذلك).	متعدد المستويات النشطة، أو المتزاحمة، أو المتباعدة، متعدد الانبعاث: في تنافر أو تنافس، أو تصادم.	متعدد المستويات النشطة، في تناثر ظاهري، حيث يدور التناثر حول محور مركزي. يتخلق في الوقت نفسه: يجذب ويحتوي.
طبيعة المعرفة	تحصيلية، مفاهيمية، منطقية، حسابية، كمية.	عشوائية، كلية، عابرة، منفصلة، مُدْغمة، بدائية، صورية، تصورية.	كشفية متعددة المستويات، متعددة الأدوات، متعددة المداخل، متضافرة، جدلية.
الكشف	محكوم بالتحقق المُثْبت، والحسابات المنطقية.	بدائي، لحظي، يقيني، سرعان ما ينطفيء.	مخترق، مشتمل، تكامل، يقيني في حوار مستمر.
وحدات المعارف (المعلومات)	ساكنة: في المتناول، رمزية، مفاهيمية، تجريدية، ذات اتجاه سائد واحد.	مُثارة من كل صوب وحدب، متداخلة، نافرة. متعددة التوجّه، متصادمة لدرجة ظاهرة الضحالة أحيانا.	نشطة على كل المستويات، حرة، مرنة، متداخلة، متجددة، ضامة إلى وحدات أكبر حول محور غائي «ما».
اللغة	أداة مفاهيمية يستعمل وجه ظاهرها (الكلام مثلا) لما بعدها، تكيفية، اقتصادية، رمزية.	مفككة إلى مفرداتها وما دون ذلك، عاجزة عن وظيفتها التكيفية، ضاغطة بحركة استقلالها عن كلية التركيب، كأنها تركيب مواز ومفكك في آن واحد.	ملتحمة بالوجود الكل في حالة تخلق مواكب، غير متميزة عن ظاهرها، حية، ملزمة بحفزها المباشر
الكلمة	مفردة من المفردات، رمزية في سياق خطّي.	مستقلة ومنفصلة عن سياقها، عيانية (في ذاتها) عائمة، عاجزة، تحاول الإمساك بالموقف لتعود، فتفشل.. بلافاعلية، قصيرة النفس	حاضرة بذاتها في سياقها، ملتحمة مع كلية الوجود بما في ذلك الوجود الجسدي، – مشاركة – في غير تميُّز – في المسيرة الغائية.
الآخر	أداة جزئية، تكيفية، في علاقة صفقاتية محددة.	مصدر تهديد مُرْعب، مطارِد، أو مصدر شلل مُبَاعِد، حتى يكاد يُلْغَى تماما.	حاضر في كليّته، فيمثل تحديا صعبا، وهو ممكن، ومختلف، وضروري معا.
الصورة	باهتة، إذا ظهرت أصلا، أو يحل محلها رمز جاهز.	بصرية (حسية عموما) تنساب، تغمر، تقتحم، مستقلة، متغيرة، مؤقتة.	بصرية (حسية عموما) قائمة بنفسها، مُخلِّقة لدلالات جديدة، ملتحمة بالوجود الكل والحياة المفاهيمية القائمة فالمتجددة.

	حالة « العادية »	حالة الجنون	حالة الإبداع
« المكد » (المُدْرَك الكلىّ الداخل)	غير ظاهر فى وعى الصحو ، مكبوت ، منتظر ، فاعليته غير مباشرة وغير محددة .	قد يحل فى وعى الصحو ، مع العجز عن الظهور فى السلوك الخارجى إلا مُعيقا ، مشوَّشا ، منافسا مُخلخِلا .	نشط فى سعى إلى استعمال المستوى المفاهيمى للحصول على مشروعية الحضور فى السلوك الظاهرى ، محوّر فى تكامل تعبيرى فى النهاية .
الزمن	تتبعى ، مسلسل ، خطى منتظم .	منفصل (عن الكلية/ عن الذات/ عن الواقع) متجمِّد ، مكانىّ (حيث لا مكان) دائرى ، مُعاد .	محتوىً فى محيط الوعى ، مرتبع لحركة القصدية والتكثيف ، متحرك فى إطار الذات الممتدة ، وليس مُمتدا خارجا عنها .
الواحدية "oneness"	ظاهرية ، تشير إلى إطار خَلْقىٌّ دون محتواه .	مفقودة أو مهزوزة ، أو ذائبة فى كل مجهول بلا معالم .	حاضرة ضامة مجاوزة فى اطراد مفتوح .
الأبعاد (حدود الذات)	محددة بظاهر السلوك وصورة الذات البادية للشخص أو للآخرين أو لهما معا .	باهتة ، أو متقطعة ، أو متغيرة أو مختفية .	مرنة ، مساميّة ، تتخلق متنامية من الداخل والخارج معا .
الاستمرارية	موجودة ما تعلقت بهدف ظاهر .	قصيرة ، لاهثة ، متدفقة فى تقطيع دائرى أو عشوائى .	متواصلة ، متنامية ، مجاوزة للفرد ، مفتوحة النهاية .

جـــدول (٢)

	الإبداع الفائق	الإبداع البديل	الإبداع الناقص (المجهض)	الإبداع المُبطل (اللا إبداع) (= المحبط = المُجمَّد)
العلاقة بالجنون	في علاقة جدلية حركية نقيضية مواجهة ومحتوية .	سلب للجنون وعكسه .	خلط تنافرى بين بؤر الإبداع وشظايا الجنون .	تسوية مجمدة تبطل الاثنين معا .
نوع التماسك	مرن في قوة ، مُتنامٍ في تماسك مفتوح النهايات في تضافر ، متعدد المستويات في تواصل .	متماسك ، محكم ، محدد المعالم .	متنافر ، إلا في داخل بؤرة (أو بؤر) جزئية محدودة .	شديد التماسك بثابت الحال (دون إبداع) .
جماليات	يخلّق الجمال بالكشف عن علاقات جديدة ، قد تكون صادمة بداية ، لكنها « هارمونية » على مستوى أعلى .	رائق الجمال ، يؤكد التناسق التناسُبى القائم ؛ ويعمّقه ، ويجدده .	يجمع بين بؤر جمالية في ذاتها وبين قبح متنافر ، ثم يعلن قبح التنافر الكلى .	باهت الوجود ، مدعى الجمال بقبح متجمِّد (أو مستفز عن قيمة الجمال أصلا) .
مستويات المعرفة	أكثر من تيار معرفى (مفاهيمى ، بدائى ، صورى ، مكانى ، كلى . .) في تضافر يمنع فصل أى تيار بذاته لذاته .	المستوى المفاهيمى للمعرفة يقوم بالواجب طوال الوقت ، ويترجم إليه كل ماعداه (غالبا) .	تيارات متجاورة (قص ولصق) قد تترابط في وحدات منفصلة (جزر متباعدة بلاتواصل)	يسود التيار المفاهيمى مُفرغا من مضمونه ـ عادة ـ لفرط رتاب الإعادة .
اللغة	مفتوحة ، مرنة ، متجددة ، كائن حى ، ينمو باحتواء القديم ، لا بديلا عنه (عن القديم) .	قوية ، ضابطة رابطة ، واصفة ، ملتزِمة مُلزِمة	مفككة ، تائهة ، ناقصة ، مدعية (مع احتمال وجود بعض التراكيب الواعدة مستقلة) .	عادية ، هامشية ، عابرة ، مستعملة لغير ما هى له .
الأثر على المبدع	= يعرف جديداً من خلال ما يُفاجأ هو به . = يتغير بإبداعه فتتمدد ذاته . = يلين وتتفتح مسامه لاختلاف أرحب . = يتطور في نفسه وفي إنتاجه .	= يؤكد ما يكاد يعرفه سابقا . لا يتغير بقدر ما يَصْقُل ما هو . = قد يزداد تمسكا بمعتقده . = يقنُّ في الموضع نفسه . =	= يشوِّش ما يعرفه بما يتصور أنه يعرفه . = لا يتغير وإن تذبذب خارجُه . = يتخلى ، مع فرط تعصب داخلى يتشوش وينفرد ، ويفتَرّ . =	= لا وجود لإبداع فلا تغير أصلا . يزداد تعصبا وجمودا كلما تحرك . = يتجمد ـ رغما عنه ـ أى إبداع داخلى . = يبهت أكثر ويعلو صوته . =
الأثر على الإبداع اللاحق	تطور معرفى ، وتغير نوعى ، ليس مطرداً بالضرورة .	تكرار جيد ، قد يكشف أبعاداً أكثر للمستوى نفسه .	تكرار نافر ، وإن كان يحمل احتمال الجدل مع الصبر والوعى والجهد ، من خلال النقد والحوار إن وجدا .	ليس ثمة إبداع سابق أو لاحق (إلا في دورات حيوية تسحق آثارها عادة بفرط التجمد) .
العلاقة بالنمو الفردى	هو الصورة المعلنة له ، بعد اكتساب الإنسان الوعى ، يدفعه ويتلقى منه ، وقد يستغنى عنه ، بحسب اطراد جرعة استيعاب النبض الحيوى للتغير الفردى (فالنوعى) وضبطها .	مؤشر لمساره أحيانا ، ومعطل له (بوصفه بديلا كاملا) في الوقت نفسه ، كما قد يتلقى منه .	مجهض له (وللإبداع الفائق بوصفه ممثلا له في الوعى (المُسْجَل) ، ولكنه قد يكون خطوة واعدة (لاجدوى منها في حد ذاتها) .	مجمد له ، لكن يبدو أنه لا يستطيع إيقافه ؛ فهو حادث في النوم من ورائه ، وقد يظهر في أجيال بعده .
تبادله مع حالة الجنون	احتمال نادر ، يقل باضطراد مع اطراد الإبداع ونمو الذات .	احتمال أقل ندرة ، خصوصا إذا توقف الإبداع ؛ فهو وارد ، هو أو ما يكافئه وهو نفيه (بالإبداع المحبَط = جمود اللا إبداع) .	احتمال واقع ، لكنه عادة لا يتمادى في صورته السلوكية الصريحة ، لأنه في بعضه جنون سلبى صريح (بذاته) .	نادر تماما (وهو فرض نظرى ؛ لأن الإبداع هنا غير ظاهر أصلا ، فأى تبادل تزعُم ؟ (ثم إنه مكافىء للجنون غالباً ، دون حاجة لتبادل)

	الإبداع الفائق	الإبداع البديل	الإبداع الناقص (المجهض)	الإبداع المُبطل (اللا إبداع) (= المحبط = المُجمَد)
تبادله مع أنواع الإبداع الأخرى	وارد أحياناً (بما يفسر اختلاف مستويات الإبداع عند مبدع متميز ؛ محفوظ ، مثلاً)	نادر ندرة تامة (بما يفسر رفض أغلب المبدعين على هذا المستوى لأى إبداع فائق أو ناقص (العقاد مثلا) .	نادر غالبا (إلا إذا تطور إلى ماقد يمد به من خلال المراجعة ، والنقد . وفى هذه الحالة هو تطور فإحلال ــ لا تبادل) .	(الإبداع الظاهر غير مطروح أصلا حتى نقول بتبادل) .
دور النقد	التلقى المحاور ، والإبداع الموازى .	التقويم المُحكَم ، والتحريك (إن أمكن) .	الصبر ، وتحمل الغموض ، واللّم ، والوعد ، والإشارة إلى خطوة تالية .. إلخ .	(ليس ثمة إبداع أصلا ، على أن التحريك محتمل من التقاط حلم ، أو اختراق صحوة .. إلخ) .
المقابل التدهورى (المرضى)	الجنون المتناثر (الفصام ، بخاصة التفسخى) .	الجنون البديل (مثل : الاكتئاب الهوس ــ حالات البارانويا . . .) .	بعض الحالات البينيّة النشطة ، والمختلطة . Border— line cases (Active & Mixed)	حالات اضطراب الشخصية ، من النوع النمطى بصفة خاصة ، وبعض المصاب المزمن .
المقابل الحيوى : أ - المستوى الليلنهارى	نبضات الحلم المتكاملة (تفكك ــ تعزيز ــ نمو . .) .	الحلم المحكى وتفسيره الرمزى .	الحلم بالفعل (قبل أن يتنظم فى حكاية ، أو يعززه التناسق) .	تزييف الحلم بحكاية شبيهة لكبت حقيقته .
ب - المستوى البيولوجى لتطور الحياة :	طفرات التغير النوعى .	وتحسين صفات النوع الحالى (على المستوى الحيوى نفسه دون طفرة أو تغير نوعى) وتأكيدها .	الأشكال الناقصة فى طفرات التطور .	الانقراض البطىء لعدم التلاؤم وموت الحركة .

ملحوظة : لم أشر هنا إلى الإبداع الزائف لهامشيته البالغة ، وإن كان من المفيد أن نقارنه بشبيهه فى المرض النفسى ، وهو ما يسمى العته الزائف Pseudo dementia (أو زملة جانشر Ganser Syndrome)(انظر هامش ٧١) .

جـــدول (٣)

المقابل المرضى (أو العلاجى) لبعض أنواع
الإبداع والصحة وجذور النمو
ومستوياتها

المستوى	المقابل المرضى (أو العلاجى)	المرجع*
مستوى (الصحة) التوازن الدفاعى (فرط الحيل — فرط العمى) .	أغلب العصاب	مستويات الصحة النفسية (١٩٧٢)
مستوى التوازن (الصحة) المعرفى (العقلانى) (فرط الرؤية) .	الاكتئاب والقلق (رؤية عاجزة ، معجزة) .	نفسه .
مستوى التوازن (الصحة) الخالقى (إبداع الحياة) .	الفصام	نفسه .
الفن بديلا عن الحياة .	التفريغ (التنفيث) العلاجى (لم يُذكر نصا) .	نفسه .
الفن تخليقا للحياة	العلاج المكثف (انظر هامش ٧٩ ، ٨٠) (لم يذكر نصا) .	نفسه .
الإبداع التواصلى (مدفوع بترقى غريزة الجنس ، وليس فقط بتساميها) .	اضطراب سمات الشخصية ، وأغلب العصاب .	العدوان والإبداع (١٩٨٠)
الإبداع الخالقى (مدفوعا بترقى غريزة العدوان . . .) .	اضطرابات نمط الشخصية ، والفصام .	نفسه .
نقص الأمان ، فالسعى إلى اللذة ، (رباعيات الخيام) (الموقف الشيزويدى)	الاكتئاب الطفيلى ، والشخصية الاعتمادية ، والإدمان .	رباعيات ، ورباعيات (١٩٨١)
فرط التوجس (رباعيات سرور) (الموقف البارانوى)	الشخصية البارانوية حالات البارانويا (الإجرام) .	نفسه .
تناسب جرعتى الأمان والتوجس فى حركية نشطة دائبة متبادلة (رباعيات جاهين) (الموقف الاكتئابى) .	الشخصية النوابية والهوس والاكتئاب الدورى .	نفسه .
الشعر : اقتحاما للغة ، وتخليقا للرؤى ، وتخليقا بالنغم	الفصام .	إشكالية العلوم النفسية : (١٩٨٣) .
القصيدة بالقوة	مشروع الجنون .	الإيقاع الحيوى . (١٩٨٥)
القصيدة : الجرعة الأولى	الضلالات الأولية .	نفسه .
القصيدة : الإبداع المحكم	الضلالات الثانوية .	نفسه .
القصيدة الموصى عليها (بشكل محكم) .	تغطية التناثر بنوع آخر من الجنون (البارانويا) .	نفسه
الإبداع الفائق .	الفصام .	جدلية الجنون والإبداع (هذه الدراسة)
الإبداع البديل .	الاكتئاب ــ البارانويا (كأمثلة) .	نفسه .
الإبداع (اللا إبداع) (المحبط)	اضطرابات الشخصية (النوع النمطى بخاصة) .	نفسه .
الإبداع المجهض	الحالات البينية والمختلطة .	نفسه .
الإبداع المزيف	العته الزائف (زملة جانسر)	نفسه .

* تفصيل بيانات المرجع يرجع إليها فى الهوامش (١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ١٥ ، ٢٣ على التوالى) .

الهوامش :

(١) أستعمل كلمة « الوعى » خلال هذه الدراسة بمعان مختلفة لا يظهرها إلا السياق ؛ وهذا المعنى هنا هو المعنى الشائع والمرادف لما هو المستوى الظاهر للمعرفة الشعورية وهذا ما يطلق عليه أحيانا : الشعور ، ومن ثم فإن العكس ـ هنا ـ هو اللا وعى (أو اللا شعور) . لكنى أستعمل « الوعى » أساسا بمعنى « . . . تركيبى محدد ؛ فهى (كلمة الوعى) تعنى منظومة بنيوية وسادية متناغمة فى مستوى بذاته ، فتصبغ كل نشاط المخ وحركية محتوياته بصبغتها وقوانينها على كل مستوى بحسب طور النشاط العام ، وتبادل التنظيم . وعلى ذلك فكلمة الوعى لا تشير بالضرورة إلى إدراك معرفى أو حسى فى حالة اليقظة ، فثمة وعى النوم ووعى الحلم . . . الخ » (انظر الإيقاع الحيوى ، فصول ، م . الخامس ، ع . الثانى ، ص ٦٧ - ٩١ .

(٢) برغم مرور الفكر التطورى (الداروني بوجه خاص) بهزة نابعة من سطحية المنهج الذى يبحث عن أدلة مباشرة ، وحلقات مفقودة ، فإن تاريخ الحياة ، والقياس الموازى ، وعلم التشريح المقارن ، وعلم الأجنة المقارن ، كلها تحذر من التمادى فى هذه النكسة المنهجية الجديدة بأن تعوق الفكر البشرى إذ تظلم بصيرته كما أظلم ضيق المنهج وسطحيته كثيراً من جوانب العلوم الإنسانية ، أو كما شوه مندل ووايزمان فكرة وراثة العادات المكتسبة . وهذه الدراسة الحالية مازالت تستند مباشرة إلى الفكر التطورى الحيوى على مستوى النوع ، وعلى مستوى الفرد ، وعلى مستوى الدورة اليومية ، ثم على مستوى المسار الإبداعى (انظر أيضا : الإيقاع الحيوى (٢٣) والعدوان والإبداع (١٨) ودراسة علم السيكوباثولوجى (٢٧) ومستويات الصحة النفسية (١٧) .

(٣) أعطت الحركة المناهضة للطب النفسى Antipsychiatry قيمة إيجابية مبالغا فيها لما هو « جنون » . وعلى الرغم من أنها تحمل فكرا جيدا من حيث المبدأ ، إلا أن عدم تحديد مرحلة الجنون التى تدافع عنها (حتى لا يتمادى الجنون) وهجومها غير المنظم على « كل » الوسائل الفيزيائية ، والكيميائية اللازمة لضبط فرط جرعة التنشيط الداخلى العشوائى ـ هذا وذاك قد أديا إلى إخفاق نتائجها العلمية إخفاقا كاد يهز حتى الأفكار الصحيحة التى أسست عليها توجهها . وقد يلاحظ القارىء فى هذه الدراسة ما هو دفاع عن الجنون ، لكنه لابد أن يكتشف التأكيد المتكرر على أن الدفاع إنما ينصب على بدايات الجنون بما يسمح بإمكانية تحويل المسار .

(٤) أقصد هنا بالأوتوماتية المعنى الذى يقول « . . . فلا يكون ثمة انتباه أثناء الكتابة إلا إلى دفق الكلمات نابع عن اللاوعى . . » ، « . . . لم تكترث بأن تحقق توازنا أريبا بين الأوتوماتية وصفاء الذهن ، أو بعبارة أخرى لم توفق بين نتائج العقل الباطن وتحكم العقل الواعى » ؛ انظر : نعيم عطية (١٩٨١) الأتوماتية فى الشعر السيريالى ـ فصول ـ المجلد الأول ـ العدد الرابع ، ص ١٥٥ - ١٦١ .

(٥) الأمثلة لذلك تفوق الحصر ، سواء فى استعمال لفظ الجنون فى نص العمل الأدبى ـ الروائى بصفة خاصة ، أو فى وصف الخبرة الذاتية للمبدع(كمثال : وصف شعر أنسى الحاج : « بالجنون ينتصر التمرد »،أو فى النقد « . . . بهذا المعنى يكون الجنون هو : السبق ، ونقض المصطلحات وخرق العادة ، وتجاوز دائرةالمعقول ») ـ خالدة سعيد (١٩٧٩) حركية الإبداع . دار العودة بيروت ص ٦٢ ، ٩٢ .

(٦) ذكرت فى دراسة سابقة (الإيقاع الحيوى) « . . . أن الجنون الدورى هو أساس عندى لكل الأنواع الأخرى . ثم أعود فأذكر هنا أنى أرى أن جنون الفصام هو الأصل ، وأن أغلب أنواع الجنون الأخرى هى تنويعات مرحلية . . . إلخ » . ولابد من إيضاح لهذا التناقض الظاهر ؛ فالجنون الدورى هو أساس كل الأنواع الأخرى من منظور « الإيقاع الحيوى » الذى كان موضوع الدراسة الأولى ، وحسبان أن الفصام هنا هو الأصل ، هو من منظور غائية التدهور وحركية (= تحللية) التناثر فى اتجاه الانقراض . ومن ثم فإن كل ما يسبقه من مراحل وسطى ـ بما فى ذلك دورية الجنون وتفتره - هو محاولات (مخفقة نسبيا) للحيلولة دون اضطراد التدهور إلى ما هو فصام . وقد سبق أن وضعت الفصام فى هذه المرتبة الأساسية المتدنية تدهوريا ، فى مقابله للمستوى الخالقى للصحة النفسية ـ انظر مستويات الصحة النفسية (١٧) .

(٧) أصر قصداً أن أنسب للجمع فأقول « مفاهيمى » بدلا من مفهومى ، متى ساقنى السياق إلى ذلك . وأحسب أنه قد آن الأوان لمجاوزة هذا المحظور إذا ما كانت النسبة إلى الجمع تستطيع أن تُضَمِّن اللفظ معنى خاصا متميزا . وقد أردت هنا أن يكون لهذه الصيغة بإيقاعها الخاص المتميز ما يضمنى - والقارىء ـ فى موقع يسمح بتخصيصها لما يعنى مرحلة معرفية مصقولة ومسلسلة ، تستخدم المفاهيم الواضحة والراسخة كأبجدية مفيدة لسياق عام . وقد أفضل هذه الصيغة على صيغة « مفهومى » التى قد تستعمل بصيغة المفعول أو ما شابه ، مما يضيق بما أردته .

(٨) سيلفانو أريتى : الإبداعية : الولاف السحرى ، ص ٦٦
Silvano Arieti (1976); Creativity: The Magic Synthesis. Basic Books, New York.

(٩) وصف فرويد العمليات الأولية Primary Processes وصفا تفصيليا بالنسبة لما يتعلق بالأحلام ، على أساس أنها عمليات نكوصية طفلية ، بعيدة عن الواقع ، تستعمل لغة التكثيف والصور والرمز والإزاحة . . . إلخ . بحرية ، دون ارتباط بموضوع خارجى ، كما وصف العمليات الثانوية Secondary Processes على أساس التفكير الناضج المسئول الموضوعى المنطقى المسلسل الذى تتصف به الأنا فى حالة الصحو العادية .

(١٠) الإبداعية والولاف السحرى (أريتى) ص ١٢ ، ١٣ . على أننا ينبغى أن ننتبه إلى أن هذه العلميات الثالثية لا تتم بخطة واعية وعيا تاما ، وهادفة للتوليف بين العلميات الأولية والثانوية ؛ فقد وصفها « أريتى » أيضا بأنها قد تأتى للمبدع فى شكل خبطة مفاجئة "Eureka" لتعلن أن الوحدة الجديدة قد تكونت فعلا (ص ١٦٨) ، دون الوعى الكامل بخطواتها وجدليتها التى أدت إلى هذه النتيجة .

(١١) Silvano Arieti (1974); Interpretation of Schizophrenia. Basic Books, New York.

(١٢) Silvano Arieti (1967); The Intrapsychic Self: Feeling Cognition and Creativity in Health and Disease. Basic Books, New York.

(١٣) الإبداعية : الولاف السحرى ، ص ٥٤ ومابعدها ، وغيرها .
وقد كنت قد أطلقت ـ مترددا ـ على هذه الوحدة المعرفية الأولية قبل ذلك (دراسة فى علم السيكوباثولوجى ٢٧ ، ١٢٣) لفظ « قبمدرك » ، على أساس أنها تمثل « . . . مرحلة بدائية قبل الإدراك الشعورى المحدد ، يختلط فيها الانفعال بالإدراك بالحدس . . » ، ولكنى بعد ذلك ، وبمراجعة وظيفة هذا المستوى المعرفى ، فضلت ألا نعدها إلا إدراكا متميزاً ، حتى لو لم يكن شعوريا أو عندا ؛ إذ لا يصح أن يحتكر الشعور مفهوم الإدراك ، فيحتكر ضمناً حتى المعرفة . وقد كان واضحا لدى ـ دون الرجوع إلى « أريتى » بعد ـ ما لهذا المستوى من علاقة بالإبداع ، حيث حددت فى المرجع نفسه أن « . . هذه المرحلة (مرحلة القبمدرك) يمر بها (بما هى مرحلة) بعض المبدعين فيما يسمونه مخاض الفكرة . . وهذا الخوف من التراجع عن التواصل الرمزى المحدد والمحافظ للكيان الفردى والمدعم للشكل الاجتماعى ، يهدد بالوحدة المطلقة كما يهدد بالذوبان الشمولى » . وقد بينت أيضا حينذاك أن « هذه المرحلة برغم ما بها من بقية حدس عنيف ، هى مرحلة بدائية ، تحمل مخاطر النكوص والتناثر لو استمرت دون استيعاب » . (نفسه ص ١٢٣) . ويبدو أنى تراجعت عن إنكار صفة الإدراك عن هذه الوحدة الأولية فى العمل نفسه (ص ٤١٥) حين عدت فأسميتها « المدرك القبلفظى » بدلا من القبمدرك . وقد رجعت إلى لفظ الاندوسبت Endocept فلم أجد له أصلا فى الإنجليزية . وقد أقر « أريتى » أنه نحته نحتا لتأكيد طبيعته الداخلية "Endo" ، دون نفى صفة الإدراك عنه . وحين تبينت أبعاده من حيث إنه « مدرك ، كلى ، داخلى » رجحت أن أنحت له بدورى لفظ « مكد » بالعربية . وكنت بعيدا عن متناول معاجمى ، لكنى حين عدت إليها أستشيرها ؛ وجدته لفظا عربيا أصيلا واردا له أصل ومضمون آخر فى سياق آخر ، ووجدته لفظا مهجورا تماما ، فكدت أعدل عنه ، لكننى عدت فقدرت أن هذا الاستعمال العلمى الجديد خليق بأن يحيى هذا اللفظ العربى الأصيل من منطلق آخر ، لا سيما أن مضامينه الأصلية قد تشمل مفاهيم مشتركة مع ما نحن بحاجة إلى إيضاحه هنا ؛ فهى تشمل معانى : الدوام ، والغزارة ، واستمرار العطاء (لا ينقطع ، شاة غزيرة اللبن ، بئر ماكدة) ـ وإن كانت هذه المعانى لا تشى مباشرة بكون أن ما هو مكد ، هو داخلى ، إلا أننى أملت أن يكون مدلول غزارة لبن الشاة إنما يعنى أنها تحلب إذا ما حلبت ، وليس أنها تتدفق تلقائيا . وكذلك البئر ، إنما تعطى إذا ما استسقيت من غائر مائها . وإزاء طمأنينتى لكل هذه الإيحاءات تركت اللفظ دون تدخل ، عله يؤدى المضمون الجديد .

(١٤) الإبداعية : الولاف السحرى (أريق) ، ص ٥٣ - ٥٤ .
(١٥) يحيى الرخاوى (١٩٨٣) : إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى ، فصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول : ص ٤١ .
(١٦) يحيى الرخاوى (١٩٨١) : الوحدة والتعدد فى الكيان البشرى ، الإنسان والتطور ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ، ص ١٩ - ٣٣ .
(١٧) يحيى الرخاوى (١٩٧٢) : مستويات الصحة النفسية على طريق التطور الفردى ، فى : حيرة طبيب نفسى ، دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة ص ٢٠٣ .
(١٨) نفسه ، ص ٢١٧ .
(١٩) يحيى الرخاوى (١٩٨٠) : العدوان والإبداع ، الإنسان والتطور ، المجلد الأول العدد الثانى ص ٤٩ - ٨٠ .
(٢٠) يحيى الرخاوى (١٩٨٢) : رباعيات ورباعيات . الإنسان والتطور ، المجلد الثالث ، العدد الأول ص ٤٥ - ٩٨ .
(٢١) نفسه ، ص : ٥٢ ، ٥٣ .
(٢٢) نفسه ، ص : ٥٣ .
(٢٣) يحيى الرخاوى (١٩٨٥) . الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع . فصول ، المجلد الخامس ، العدد الثانى ، ص ٦٧ - ٩١ .
(٢٤) محمد الزايد (١٩٨١) : الديالكتيك إجابة أم إشكالية . الفكر المعاصر ، ديسمبر .
(٢٥) يحيى الرخاوى (١٩٧٨) : مقدمة فى العلاج الجمعى . دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة ، ص : ١٧٦ « . . . وأنا أعترف أن استيعاب الجدل أمر شديد الصعوبة ما لم يمارس فعلا فى خبرة ومعايشة ، أعترف أنى وصلت إليه من احتكاكى بهؤلاء الناس (المرضى) ونفسى ، قبل أن أقرأ عنه » .
(٢٦) يحيى الرخاوى (١٩٨٢) : مقتطف وموقف ، الإنسان والتطور ، المجلد الثالث ، العدد الأول ص ٤١ .
(٢٧) يحيى الرخاوى (١٩٧٩) : دراسة فى علم السيكوباتولوجى (شرح سر اللعبة) ، دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة .
أوقعنى الاستشهاد بهذا العمل المترامى فى إشكالية حرجة رأيت معها أن أعلن للقارىء طبيعته وطريقة وضعه حتى لا يأخذ من استشهادى إلا ما تسمح به هذه الحدود ، فقد كتبت هذا العمل أصلا فى متن شعرى (ديوان سر اللعبة) أثبت به قدرة لغتى على احتواء نبض خبرتى وأصول علم تخصصى ، فخرج ــ لظروف معايشتى لمرضاى ــ شعرا يكشف أكثر مما حسبت أنى أعرف (وليس نظما يسهل حفظ المادة ويركزها ، شبيها بالألفية) . وحين تخطى حدسى الشعرى إحاطة علمى ، عدت إلى المتن أستقرئه ، فشرحته شرحا مطولا من واقع خبرتى فى مرجع علمى مستقل ، هو ما أسميته « دراسة فى علم السيكوباتولوجى » فالاستشهاد بهذا وذاك (المتن والشرح) هو تأكيد لما هو خبرتى عبر هذه السنين فى هذا المجال . وقد أثبت رأيى الذى اقتطفت هنا قبل أن أطلع تفصيلا على مفهوم « أريتى » عن المعرفة الأخرى ، أو مستوى ما هو « مكد » ، فقد كتبت المتن سنة ١٩٧١/٧٠ ، ثم بدأت قراءتى لأريتى منتظما من ١٩٧٤ ، ورأيت إثبات هذا التسلسل التاريخى لعل فيه بيانا لبعض ما يسمى الصدق بالاتفاق .
(٢٨) نفسه ص : ٤١٦ .
(٢٩) نفسه ص : ٤١٧ .
(٣٠) نفسه ص : ٤١٧ ، ٤١٨ .
(٣١) هذه الأعراض هى من أعراض الفصام النموذجية . ويمكن مراجعتها فى أى مرجع تقليدى مثل :

Slater E. and Roth, M (1969) Mayer-Gross Slater Roth, Clinical Psychiatry. William and Wilkins co. Baltimore.

(٣٢) دراسة فى علم السيكوباتولوجى ، ص ١٢٣ .
(٣٣) الإبداعية : الولاف السحرى (أريتى) ، ص ٦٢ .
(٣٤) نفسه ، ص ٦٣ .
(٣٥) Schoenberg A. (1950); Style and Idea. (p. 113)Philosophical Library Inc.
مقتطف من « ٣٦ »
(٣٦) Rothenberg A. (1976); Homospacial Thinking and Creativity. Arch. Gen. Psychiat. Vol. 33 Ian p. 17-26.
(٣٧) الإبداعية : الولاف السحرى (أريتى) ، ص : ٦٥ .
(٣٨) القصة القصيرة من خلال تجاريبهم (١٩٨٢) . فصول ، المجلد الثانى العدد الرابع ص : ٢٥٧ - ٣٠٩ .
(٣٩) نفسه ص : ٢٦٠ .
(٤٠) نفسه : ٢٦٢ .
(٤١) نفسه ٢٦٦ ، ٢٦٧ .
(٤٢) يعد تعبير « حدود الذات » من المفاهيم التى فرضت نفسها على فكر الطب النفسى أحادى النظرة فهو يعنى الحدود الظاهرة للذات الشعورية . وأى فقد لهذه الحدود هو بالضرورة ، ــ تبعا لذلك ــ خطر مرضى ، فى حين أن الطب النفسى التطورى يكاد يرى أن المرونة والاتساع ــ لا الحدود ــ هما الأساس للحركة الصحية السلمية ، وكيفية مجاوزة المبدع ذاته مثال جيد لذلك .
(٤٣) ما يسمى « ضلال التأثير » يدرج أساسا تحت ما هو فقد الإرادة أو فقد الذات ، وعمقه السيكوباتولوجى يشير إلى أن الذات الشاعرة التى كانت طاغية طوال الوقت قد تراخت قبضتها فأطلت ذوات أخرى « تقرأ وتذيع » وتؤثر ، ثم أسقطت هذه الذوات إلى العالم الخارجى ، وعاد المريض يستقبلها بوصفها ضلالات .
(٤٤) يسرى على هذا العَرَض (قراءة/إذاعة الأفكار) ما يسرى على سابقه من منظور سيكوباتولوجى ، إلا أن هذا الوجود العارى والمعلن هو أقرب عرض لتعبير الخراط « مسفوح » ، ولكن شتان بين مسفوح واع مسئول ، ومسفوح مذاع منتهك .
(٤٥) الإيقاع الحيوى ، ص : ٨٩ .
(٤٦) يقابل ما يسمى الضلال الأولى ، خصوصا فى صورته المتميزة المسماة « الإدراك الضلالى » ــ يقابل لحظة « الإلهام » التفسيرى التى تسقط على (فى) وعى المبدع فجأة دون إعداد خاص فى اللحظة ذاتها ، حتى إنه يمكن أن نطلق عليها عند المريض « الإلهام المرضى » (اليقيق) (انظر أيضا هامش ١٠) .
(٤٧) القصة القصيرة من خلال تجاريبهم ، ص ٣٠٠ .
(٤٨) نفسه ص : ٣٠٣ .
(٤٩) نفسه ص : ٣٠٧ .
(٥٠) عز الدين إسماعيل (١٩٨١) ، مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين . فصول . المجلد الأول ، العدد الرابع ص ٥٠ ، وأصل المقتطف كما ورد فى الهامش : نزار قبانى : قصتى مع الشعر ــ بيروت ١٩٧٤ ص ١٨٦ - ١٨٧ .
(٥١) نفسه ، وأصل المقتطف أدونيس ، زمن الشعر ــ دار العودة ١٩٧٢ ، ص ٢٣٥ .
(٥٢) عمر شاهين ، يحيى الرخاوى (١٩٧٧) مبادىء الأمراض النفسية . مكتبة النصر الحديثة ، القاهرة ، ص : ٢٧٤ .
(٥٣) يحيى الرخاوى : نشر هذا العمل (الناس والطريق) فى تسعة فصول فى مجلة الإنسان والتطور ، من أكتوبر ١٩٨٤ حتى أكتوبر ١٩٨٦ ، المجلدات : الخامس (عدد ٤) ، والسادس (أعداد ١ - ٤) ، والسابع (أعداد ١ - ٤) .
(٥٤) الناس والطريق ــ الإنسان والتطور ، المجلد السادس ، العدد الثانى ، ص ١١٣ ، ١١٤ .
(٥٥) نفسه ، المجلد السابع ، العدد الأول ، ص ١١٣ ، ١١٤ .
(٥٦) نفسه ، ص ١٤٠ .
(٥٧) نفسه ، المجلد السادس ، العدد الثانى ، ص ١٠٣ .
(٥٨) مستويات الصحة النفسية (فى حيرة طبيب نفسى) ، ص ٢٠٠ ، ٢٠٤ وما بعدها .
(٥٩) نفسه ، ص ١٩٦ .
(٦٠) الإيقاع الحيوى ، ص ٦٧ .
(٦١) نفسه ، ص ٧٢ .
(٦٢) مستويات الصحة النفسية ، ص ٢٠٤ وما بعدها .
(٦٣) إشكالية العلوم النفسية (هامش ١٥) ، ص ٤٥ .
(٦٤) الإيقاع الحيوى ، ص ٧٩ .
(٦٥) نفسه ، ص ٦٩ .
(٦٦) Erikson, E.H. (1972); Childhood and Society. Penguin Books Ltd.; Harmondsworth Middlesex, England.
(٦٧) الإيقاع الحيوى ، ص ٦٧ .
(٦٨) وبصفة عامة نوضح هنا أهم الظروف التى يحدث فيها مثل هذا البسط

الجسيم ، وهى : (أ) أن يحمل الفرد حفزا وراثيا لحركية التعتعة الجسمية والبسط الأعظم ــ وهذا يتبين من تاريخ عائلته الوراثى ، سواء ما يتعلق بالإبداع أو الجنون ، إذ عادة ما يتواتر فى العائلة الواحدة تاريخ كل من الظاهرتين بصورة أو بأخرى . ويمكن أن نرجع هذا الاستعداد الوراثى إلى كم قلق المعلومات ونزقها ، التى لم تتمثل تماما ، فانتقلت إلى الفرد الحالى عن طريق الذاكرة الجينية من قطاع بشرى بذاته ، يحمل جرعة زائدة من هذه المعلومات غير المتمثلة . (ب) أن تعجز التعتعة الدورية (الحلم النوم اليقظة) ، (أى = التفكيك التعزيز/الاستيعاب) أن تقسم جرعات البسط إلى جرعات مجزأة يمكن استيعابها يوميا أولا بأول ، دون حاجة إلى بسط أعظم . (ج) أن تتجمع ــ بالإضافة ــ معلومات جديدة غير متمثلة (= غير معيشة كيانيا لدرجة الهضم فالالتحام بالكل النامى) حتى تتزاحم وتضغط مع المعلومات الموروثة غير المتمثلة على نحو ينتج عنه الحفز الشديد لهذا التخلخل البسطى الجسيم . (د) تحين فرصة التخلخل حين يختل توازن « الضبط/الضغط » (الضبط من الخارج ومن الداخل معا ، والضغط من الداخل مثارا بالخارج أحيانا) ، بما يسمح بانطلاق الكامن الضاغط فى وساد الوعى القائم نفسه . وقد يختل التوازن تلقائيا أو دوريا ، أو نتيجة لظروف خارجية ــ كما ذكرنا .

(٦٩) دارسة فى علم السيكوباتولوجى ، ص : ٤٤٥ ، ٤٥٦ ، ٤٦١ ، ٤٧٠ ، أساسا ــ ولكن يجدر أن ننظر فى الفصل بما يتناسب مع ما قصدناه هنا ، وذلك ص ٤٤٥ - ٥٠٥ .

(٧٠) لم أعرج فى المتن بالتفصيل على مستوى الجنون البديل (لكل من الإبداع والجنون المتفسخ/الفصام ــ معا) لما قد يجرنا ذلك إلى تفاصيل مهنية تخصصية ، قد تبعدنا عن محور هذه الدراسة الأساسى ، فأكتفى هنا فى الهامش ــ لمن يهمه الأمر ــ أن أحدد أن ثمة أنواعا أخرى من الجنون قد تبدو كأنها متماسكة الظاهر ، راسخة الظهور ، مسلسلة المنطق (المرضى برغم تناسقه) ، أو تبدو شاقة تيار الوعى ، أو مفرطة فى جرعة التجميد المضاد ضد التهديد بظهور التناثر . وكل هذه الأنواع إما تظهر بهدف إيجاد مخرج ولو مؤقت يوقف ضغط التناثر وجذب الانسحاب النكوصى التدهورى . فهذا النوع من الجنون ــ على هذا المستوى ــ هو بديل الجنون التفسخى المتناثر ، إلا أنه فى الوقت نفسه قد يكون بديلا للإبداع الفائق ، لأن هذا الحل الوسط الذى يعلن الضغط وفرط الضبط (الاكتئاب) ، أو الانشقاق (بعض الهوس وبعض البرانويا) ، أو بالتنظيم الضلالى البديل ، الحال فى وساد الوعى القائم ــ كل هذا يمثل سبيلا وسطا فى محاولة فض الاشتباك بين الوحدات الأولية المتصارعة من جهة ، وفى الوقت نفسه هو إعلان عجز عن احتواء حركيتها فى وثبة جدلية فائقة . وقد يوافقنا القارىء على أن يكون هذا الجنون البديل حلا وسطا ضد الجنون/التفسخ ، ولكن من الصعب أن يتقبل القارىء نفسه فكرة أن يكون هذا الجنون الوسط بديلا عن إبداع فائق ، على أساس أنه حل تسوياتى من السهولة بحيث يظهر بديلا عنه فيحل محله سلبا . وهنا لابد أن أذكره كيف أن الإبداع الفائق يحمل دائما مخاطر الجنون المرعب ، ناهيك عن جرعة العدوان المقتحم التى تغلفه ؛ وهذا وذاك من أدعى ما يتطلب هربا ما . وهذا الجنون البديل (خصوصا إذا ما تعذر الإبداع البديل نتيجة للافتقار إلى أدواته وفرصه) هو الحل المرضى الوسط .

(٧١) انظر مثلا : مبادىء الأمراض النفسية (هامش ٥٢) ص ١٤٤ ؛ أو Mayer Gross (هامش ٣١) ، ص ١١٤ .

(٧٢) نقترب فى هذه المنطقة من إشكالية علاقة الجسد بالكلمة ، وهو ما يحتاج إلى عودة مفصلة . ونكتفى هنا بالتذكرة بمراجعة تعبير أينشتين عن الصور العضلية التى تصاحب إرهاصات إبداعه (هامش ٣٥) .

(٧٣) مستويات الصحة النفسية ، ص ٢١٥ « . . . فمرض الفصام هو الخلق المرضى المتدهور » .

(٧٤) مررت بفترة كنت فيها أعد أى أبداع رمزى مسقط خارج الذات مهربا حتميا من مواجهة مسئولية النمو الذاتى ، وكان هذا نتيجة لملاحظتى للارتباط التناسبى العكسى بين قرض الشعر مثلا ونبض « الحضور الفعلى » فى العلاج الجمعى ، وهكذا . ثم رويدا رويدا عدلت عن ذلك ، على الرغم من أنه مازال يمثل فى مختلف مراحل كتاباتى ، أرضية فاعلة فى معظم الوقت ــ عدلت احتراما للواقع ، وتقديرا لدور هذه الرؤية الاستطلاعية لمسيرة التطور كما تظهر فى صورة الإبداع المعلن فى أشكال خارجية ؛ دورها فى تحديد الاتجاه وحفز الخطى ، إن لم يكن لصاحبها ، فلمن تصل إليه .

(٧٥) لابد من إعادة النظر فى مسألة التربية ــ على النطاق الأوسع ــ من منظور حركية الإبداع وليس من منظور قدرات خاصة موجودة هنا ، ومختفية هناك ، مما يسمى أيضا « ملكات » أو « مواهب » أو ما شابه ذلك . إن الدور التربوى هنا لابد أن يهدف إلى ضبط الجرعة (بالممارسة على كل مستوى وليس بالتلقين) ــ ضبط الجرعة من (١) المرونة فى إطار متحرك ،(٢) ثم المرونة دون شروط ، (٣) ثم المرونة المواكبة بالاختلاف الخلاق ، (٤) ثم التحرك فى مساحة الغيب المفتوح ، (٥) ثم العناية بالتواصل الأسرى والاجتماعى من خلال القنوات غير اللفظية ــ أيضا ، (وربما قبلا) ، (٦) ثم حركية الإيمان/الدين/التصوف/الإيديولوجيا/المراجعة . . . إلخ ، (٧) ثم حركية التلقى فى مجالات النقد المبدع على مختلف المستويات ، وغير ذلك مما لا مجال لذكره هنا الآن .

(٧٦) فيما يسمى الزملة المخية العضوية Organic Brain Syndrome بما يشمل الذهان المصاحب لها ، حيث تحدث الأعراض بما فى ذلك التناثر ، ليس نتيجة لضغط مفكك ، وإنما نتيجة لتقطع عشوائى بسبب إصابة أو تهتك أو ورم أو تسمم . ولا يسرى على هذا النوع أى مما ذكرنا ، اللهم إلا فى هوامش الأعراض التعويضية ، وبدرجة طفيفة ومحورة لا أهمية لها فيما يتعلق بالفرض الحالى .

(٧٧) يحيى الرخاوى (١٩٨٤) : التفسير الدوائى للفكر الطبنفسى الحديث . الإنسان والتطور ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، ص ١٨ - ٤٠ .

(٧٨) مستويات الصحة النفسية ، ص ٢٢١ .

(٧٩) مقدمة فى العلاج الجمعى ، ص ١٧٢ . « وموقفى من العلاج كما أعلنته هو أنه « إعادة إحياء ديالكتيك النمو » .

(٨٠) يحيى الرخاوى (١٩٧٨) : العلاج النفسى للذهانيين . الإنسان والتطور ، المجلد الثانى . العدد الأول ص ٢٥ - ٥٣ . انظر أيضا دراسة فى علم السيكوباتولوجى ، ص ٧٣٧ - ٧٩٢ .

(٨١) عز الدين إسماعيل (١٩٨٥) : أيديولوجيا اللغة . فصول ، مجلد ٥ ، عدد ٤ ص ٣٧ .

(٨٢) يحيى الرخاوى (١٩٨٦) : حبس الظواهر الإنسانية (النفسية) فى سجن المصطلحات المستوردة . (دراسة لم تنشر بعد) .

(٨٣) أيديولوجيا اللغة ، ص ٤٢ .

(٨٤) حبس الظواهر الإنسانية .

(٨٥) انظر مثلا Mayer Gross ، (هامش ٣١) ص 268 .

(٨٦) كنت أترجم هذه الكلمة Neologism فيما سبق إلى عرض أسميته « اللغة الجديدة » ، لمن باستعمال هذه الترجمة ثبت لى أنها قاصرة ، لأنها قد تعنى حالة صحية فائقة (شعرية) غير واردة فيما هو عرض مرضى ، فأقدمت على نحت هذه الكلمة الجديدة لتختص بما هو عرض مرضى ، وآمل أن تستعمل كما هى « جدلغة » ، أو حتى أن يشتق منها فعل رباعى « جدلغ » .

(٨٧) يحيى الرخاوى (١٩٨٦) : هوامش وهواجس حول شعر أحمد زرزور . القاهرة ، أبريل ، عدد ٥٨ ص ٧٨ - ٧٩ .

(٨٨) الإيقاع الحيوى ، ص ٨٦ .

جماليات الإبداع بين العمل الفنى وصاحبه

لطفى عبد البديع

تذكرت وأنا أتأمل لفظ الإبداع وما آل إليه أمره، وكيف تسلل إلى كل مكان حتى استطار بين الشفاه وعلى أسلات الأقلام ، يجمع كما يفرد ويوصف به كل من شدا شيئاً من الفن وكل فريق فيه يشار إليه بالبنان ؛ تذكرت ما أملاه أبو العلاء فى رسالة الملائكة التى بناها على محاورتهم فى مسائل من الصرف والاشتقاق وهو فى ساعة الاحتضار ، إن لم يكن الميت فشبيه بالميت ؛ لا تكف الأغربة من حوله عن النحيب ، قد طوى سكرات الموت وكربه وتوسل بمقولة الإمكان إلى ما يريد دون أن يفصح عما يريد ، يدافع ملك الموت إذا هم بقبض الروح لينظره ساعة ويدارى غيره من الملائكة منكر ونكير والسائق والشهيد بالمجرد والمزيد والتنكير والتعريف والهمز والإدغام ، وبغير ذلك مما يتم فى ظاهره عن الإنكار وفى باطنه عن الإقرار ، إلى أن يجىء فى جماعة من جهابذة الأدباء قصرت أعمالهم عن دخول الجنة ولحقهم عفو الله فزحزحوا عن النار قال : فنقف على باب الجنة فنقول يا رضوان لنا إليك حاجة ، ويقول بعضنا يارضو فيضم الواو فيقول رضوان ما هذه المخاطبة التى ما خاطبنى بها قبلكم أحد فنقول إنا كنا فى الدار الأولى نتكلم بكلام العرب وأنهم يرخمون الذى فى آخره ألف ونون فيحذفونها للترخيم قال أبو زبيد :

ياعثم أدركنى فإن ركيبتى   صلدت فأعيت أن تفيض بمائها

فيقول رضوان ما حاجتكم ؟ فيقول بعضنا إنا لم نصل إلى دخول الجنة لتقصير الأعمال وأدركنا عفو الله فنجونا من النار فبقينا بين الدارين ، ونحن نسألك أن تكون واسطتنا إلى أهل الجنة فإنهم لا يستغنون عن مثلنا ، وإنه لقبيح بالعبد المؤمن أن ينال هذه النعم وهو إذا سبح الله لحن ، ولا يحسن بساكن الجنان أن يصيب من ثمارها فى الخلود وهو لا يعرف حقائق تسميتها ، ولعل فى الفردوس قوما لايدرون أحرف الكثرى كلها أصلية أم بعضها زوائد.... وما يجمل بالرجل من الصالحين أن يصيب من سفرجل الجنة وهو لا يعلم كيف تصغيره وجمعه ... وهذا السندس الذى يطأه المؤمنون ويفرشونه كم فيهم من رجل لايدرى أوزنه فعلل أم فنعل ؛ وإن كان أهل الجنة عارفين بهذه الأشياء قد ألهمهم الله العلم بما يحتاجون إليه فلن يستغنى عن معرفته الولدان المخلدون فإن ذلك لم يقع إليهم ، وإنا لنرضى بالقليل مما عندهم أجرا على تعليم الولدان . فيبسم إليهم رضوان ويقول إن أصحاب الجنة اليوم فى شغل فاكهون هم وأزواجهم فى ظلال على الأرائك متكئون ، فانصرفوا رحمكم الله فقد أكثرتم الكلام فيما لا منفعة فيه ؛ وإنما كانت هذه الأشياء أباطيل زخرفت فى الدار الفانية فذهبت مع الباطل(1)

ولا نريد أن نتلقى الإبداع بمثل سخرية أبى العلاء وكأنها سخرية الإنسان من نفسه ومن الفناء ، ولا نحن معه على باب الجنة نصيب من ثمارها فى الخلود ، ولكن لا يحسن بنا ـ ونحن نراه يتقلب بين المفرد والجمع ، والاسم والصفة ، يركض فى أعمدة الصحف ويتقلب بين الفنون والآداب ، ويذكر به أصحاب القرائح على تباينهم ، ولا نعرف حقيقته ونسبه ، وتاريخه القريب والبعيد

والألفاظ إذا تأتى لبعضها أن تفرض سلطانها علينا بحكم ما يواتيها من مصير ، فمن حقها علينا أن نتاجزها بالتساؤل حتى لا تسوقنا النشوة بها إلى الخداع ؛ وذلك لأننا إذا كنا نفكر باللغة فنحن أيضاً نفكر برغم اللغة ؛ واللغة تقدر على الانتقام كما تقدر على الاستسلام . وانتقامها

كفيل بأن ينتهك الحقائق ويقعد بالفكر عن التحليق والطيران . ورب لفظة لا يؤبه لها استحالت إلى بؤرة تحجب التناقضات التي تظهر وسط النور والظلام ، وأخرى تناهت إلى موقف لا تلبث أن تكون من ضحاياه ، ونحن نعتقد أن الطريق ممهد للوصول إلى النتيجة التي لا نفطن إلى حبائلها . ولأمر ما حذر فاليرى من غموض الوضوح حيث تعلق بالأفكار سحب الألفاظ،وتبلغ النظرية مبلغاً تكون فيه على وشك الإقناع،وإذا باللفظ المراوغ ينم عن حقيقة ما هنالك ، وأن الأمر لا يعدو أن يكون ضربا من الرضا بما هو كائن .

وإذا نحن أحسنا الظن بلفظ الإبداع ونزهناه عن النرجسية التي يختال في أعطافها ، وتحامينا قناعه الذى يخفي وراءه ما يشبه الإعلان عن السلع الاستهلاكية التي لا تكاد تروج عند فريق من الناس حتى تتخطفها الأيدى ، ويشتد عليها الزحام دون مبالاة بعنت أو ملام ، صح لنا بعد ذلك أن نتساءل عنه من أين جاء ولم كتبت له الغلبة على ما عداه من ألفاظ تشاكله ؛ هل كان ذلك لخفته على اللسان وحسن وقعه في القلوب والآذان ، أو لأنه عريق النسب في العربية ينظر إلى البديع الذى عرف به الشعراء في صدر العصر العباسي ؟ وإذا لم يصح هذا أو ذاك،لأن أحدهما أوكليهما لا يبلغ شيئاً مما يريد الذين يلهجون به ، وقيل إنه أدل من غيره على ما تستحدثه العبقرية في الفنون وأجدر أن يكون علما على أصحاب المواهب وما يأتون به من جديد ، ساغ لسائل أن يسأل:وما هي حدود الجديد وما الفرق بينه وبين التقليد ؟

ثم ما الوجه في إطلاقه على سبيل التعميم لا التخصيص ، على شعر الشاعر ولوحة الرسام وتمثال النحات ودراما الكاتب المسرحي ، بحيث يسمى كل واحد من أصحابها مبدعا وهم جميعاً مبدعون ؟ وهل يكون الإبداع بذلك مرادفاً للفن والمبدع للفنان ؟ والجواب عن ذلك إما بالسلب وإما بالإيجاب ، ولا نظن أنه بالإيجاب وإلا فقيم الإلحاح على الإبداع ومشتقاته دون الفن ومشتقاته ؟ فلم يبق إلا أنهما مختلفان . وإذا كانا مختلفين فأين يقع الإبداع من الشعر واللوحة والتمثال والسيمفونية وغيرها من الأعمال الفنية ؟ هل هو أصل لها وشرط لوجودها ؛ بمعنى أنه سابق عليها أو أنه يقع منها في الصميم ؟

وهذه الأسئلة على تباعدها يفضي بعضها إلى بعض ؛ لأنها تترامى إلى استطيقا العمل الفنى ؛ هل تبدأ من العمل الفنى بعد تمامه أو تبدأ من صاحبه ؟

الرومانتيكية العربية

وقد تنوسى هذا الإشكال بل تلاشى في خضم التجارب والمشاعر والعواطف وغيرها من أحوال النفس وخوالجها التي حفل بها النقد العربى الحديث ؛ منذ أصحاب الديوان إلى جماعة أبولو ومن تلاهم إلى عهد قريب مما لاموضوع معه لغيرها في كلامهم ؛ فعبد الرحمن شكرى يتساءل : أليس مجال الشعر الإحساس بخوالج النفس وشرح ما يعتورها ؟ ــ وأجمل معانى الشعر عنده ما قيل في تحليل عواطف النفس ، ووصف حركاتها كما يشرح الطبيب الجسم .. والمعانى الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه .

والشعر عند العقاد إذا لم يكن تعبيرا عن الذات كان صناعة ، وإذا كان صناعة لا يكون ذا سليقة إنسانية ؛ فحين نقرأ شعر شاعر ولا نعرف هذا الشاعر من شعره ، ولم تظهر لنا شخصيته الصادقة من خلاله، فالأحرى أن نسمى هذا الشعر تنسيقاً لا تعبيرا .

والتعبير عن الذات لا يقتصر على ما يحتمل داخل النفس الإنسانية ، وإنما يتعداه إلى الخارج ، فكل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا وتتخلله بوعينا ونبث فيه هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا ، هو شعر وموضوع الشعر ، ولو كان مما نراه في البيت أو الطريق ، ومما نراه في الدكاكين المعروضة ، وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية .. فكل ما يمتزج بالشعور صالح للتعبير .

وطريقة التعبير والبناء الفنى يغلب عليها ذلك ؛ فالوحدة العضوية عند العقاد مقتضاها أن القصيدة لا يجوز أن تكون أجزاء متناثرة يجمعها إطار واحد ؛ ذلك أن الشعر الحق لا يمكن أن يتمثل في شعر تغير فيه أوضاع أبياته ، ومع ذلك لا نحس أن مقاصد الشاعر قد تغيرت تبعاً لذلك ؛ فالقصيدة-بعبارة أخرى-ليست مجموعة من الأبيات يستقل فيها البيت عما قبله وما بعده،وإنما هى تآلف مركب يحوج فيه البيت إلى تذكر ما يسبقه وترقب ما يتبعه ضمن نسق موحد . ومثل هذه الوحدة تفرضها النفس الشاعرة ، النفس التي تتآلف فيها المعرفة والإحساس .

واللغة عند خليل مطران غير التصور والرأى ؛ وخطة العرب في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا؛بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا ، ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم ؛ وإن كان مفرغاً في قوالبهم محتذيا مذاهبهم اللفظية .

ويصف مطران نتاجه الشعرى بأنه مدامع ذرفتها ، وزفرات صعدتها ، وقطع من الحياة بددتها ثم نظمتها ، فتوهمت أنى استعدتها .

وتاريخ حركة أبولو من تاريخ جماعة الديوان ، وكلام أبي شادى يغنى عن كل كلام في تأثره بخليل مطران ؛ يقول : وأثر مطران في شعرى هو أثر عميق لأنه يرجع إلى طفولتى الأدبية ، ويصاحبنى في جميع أدوار حياتى . وإذا كان استقلالى الفنى متجليا الآن في أعمالى ، فهو في الوقت نفسه يمثل الاطراد الطبيعى للتعاليم الفنية التي تشربتها نفسى الصبية من ذلك الأستاذ العظيم .

ومن الملامح العامة لحركة أبولو كما يلخصها أبو القاسم الشابى : الوجدانية . ومن المظاهر التي رافقتها القلق والنزعة الإنسانية ؛ والانحياز للطبيعة ، لا من حيث هى مناظر ومشاهد ، بل من حيث إنها تختزن الأسرار أو المجهول ؛ ثم التوكيد على وحدة القصيدة،وعلى وحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهبه الفنى والموضوعى .

والرؤيا عند جبران خليل جبران ، شأنه شأن وليام بليك ، تحتل المقام الأول في المعرفة . والشعر،وهى رؤيا بالقلب تقوم على التفهم الخاص للأشياء الذى هو أعمق من الأعماق وأعلى من الأعالى . والشاعر عنده إما أنه طبيعة،وإما أنه يبحث عن الطبيعة . هو في الحالة الأولى شاعر بسيط ، وهو في الحالة الثانية شاعر عاطفى[٢] .

الاستطيقا الذاتية :

وهذا قليل من كثير لا يسعنا إثباته ، فالذى يعنينا أنه كان صدى للاستطيقا التي تتعاطى الفن من حيث هو نشاط ذاتى للفنان ؛ فالفن

فيها تعبير عن الذات وتمثيل للواقع فى أفق الحيوية والوجدان. وكانت كلمة الخلق هى مفتاح هذه الاستطيقا التى أمدتها النيورومانتيكية بمقولات جديدة جعلت منها استطيقا مثالية تعتد بالمضمون.

فالعمل الفنى عند الرومانتيكيين مناطه الخلق والإلهام، وليس محاكاة للطبيعة،ولا هو صناعة من الصناعات؛ لأنه عندهم ـ كما يقول موريتز[٣] جنجر ـ نتيجة لقوى ميتافيزيقية أعمق مما يتأتى للإنسان، وقطعة من الطاقة الحيوية الأولى التى تحولت إلى موضوع، تظهر فيها الحياة ذاتها ظهور القوى الخلاقة. والفن إشعاع من العبقرى،وانتصار للحيوية،وعمل من أعمال الروح.

وهردر، الذى عز عليه أن يكون الفنان مجرد إنسان يملك ناصية القواعد الاستطيقية التى يبنى على مقتضاها أعماله، أطلق نظريته فى العبقرى الخلاق، ومضت الرومانتيكية فى هذا السبيل على طريقتها فى تقويم العبقرى، وردد نيتشه أصداء ذلك فى مواضع كثيرة من كتاباته فى عصر الشباب.

ويجمل جنجر الحكم على هذه الاستطيقا فى أنه إذا كان قد أمكن بفضلها الوصول بالمعرفة الفنية إلى أعماق كانت مجهولة من قبل، ومهدت السبيل لنظرية فى الماهية والتطور الفنى للعبقرى الخلاق (مثل وجوندلف) بدلا من التراجم الشخصية للفنانين المليئة بتفاصيل لا تقدم ولا تؤخر، فإنها تخلت عن مناط القيمة الاستطيقية فى العمل الفنى دون صاحبه؛ وهو أهم من ذلك بكثير.

النيورومانتيكية:

والنظريات النيورومانتيكية وإن اختلفت ماهية الشعر فيها باختلاف ماتقوم عليه من تصورات، فما يسمى فى إحداها تجربة حية يغاير ما يطلق عليه فى الأخرى الحدس الخلاق، وما يعرف بالتجربة الشعرية يباين ما يحد بالإسقاط الوجدانى؛ إلا أنها جميعاً تحاول التأتى إلى الأصل الذى نشأ منه العمل؛ وذلك بتجاوز القصيدة مثلا للوقوف خلف اللغة على مضمون المعرفة أو الوجدان المباين للألفاظ والسابق عليها؛ طمعاً فى الكشف عن سر العمل على ما يتجلى فى روح الشاعر.

وليس وراء ذلك إلا حل القصيدة وقيمتها فى إطار من الحيوية والتجربة؛ فالشعر إن كان بذلك يعلو فى جانب لأنه يضرب بجذوره فى جملة الحياة والتجربة، فإنه يلتاث فى جانب آخر لأن الحياة ليست شعرا كلها. والوجدان، والحدث ليسا بقادرين وحدهما على أن يقيما قصيدة. وإذا صح أن الحياة والمصير والذات هى المضمون الكبير للشعر فإنه لا يتأتى لها ذلك إلا إذا تبلورت فى اللغة. ثم أنّى للفكر الاستطيقى أن يهبط من الشعر إلى الجذور الحيوية للحدس أو التجربة التى ولدته قبل الكلمة ليجد فى حجرها ماهية الشعر، وهل كان لمثل هذه الأفعال قبل أن ترقى إلى لغة شعرية حقيقةوحياة، كالحقيقة والحياة اللتين تستظهرهما بعدها؟

والذى نعلمه أن الفكر لا يكون من الشعر، ولا الحدس من الفن، ولا التجربة من الاستطيقا، إلا إذا طوى كل منها فى عملية الخلق التى تنتهى بالعمل الفنى. وليس الشكل الذى تأخذه بعد ذلك من قبيل الشكل الخارجى الذى يتزل منزلة الكساء، بل هو شكل داخلى يجعل من الفكر فكرا ومن التجربة تجربة.

وهل يسوغ إذا انتفت الألفاظ أن توصف التجربة بأنها فنية وهى لا تظهر إلا فى الألفاظ ولا وجود لها إلا فيها؟ والقول بأن الفكر الذى يتضمنه بيت من الشعر له قبل العبارة منه بالألفاظ وجود كالوجود الفعلى فى القصيدة، وأنه واحد لا يختلف قبل الألفاظ عنه بعدها وهم من الأوهام؛ لأنه قبل العبارة عنه سديم وضباب، ولا حقيقة له إلا فى اللغة واللفظ والبيت.

وهذا الوهم لا يعدله فى اللبس إلا وصف الفن من جهة النواة السيكلوجية كأنه قد تولد منها واستحال بعد ذلك إلى مضمون؛ ولذلك لم يزل التعريف الكلاسيكى للفن أدل على حقيقته؛ فالفن ليس معرفة ولا هو بالحدث أو الإحساس، بل هو على حد قول القدماء ـ عمل وصناعة ـ على مافى هذا اللفظ من جفاف، والإحساس الشعرى والمعرفة ليس لها من القصيدة إلا نصيب ضئيل.

وغاية ما يقال فى هذه النظريات ما أخذه إليوت على التجربة الشعرية كما وصفها بريمون من أنها ربما كانت أدعى إلى المعرفة السيكلوجية بحياة الشاعر كلها أو بعضها منها إلى معرفة الشعر، وهيهات أن تكون أصلاً لأعمق الشعر أو لأحسن ما فى عمل الشاعر، أو تكون قرينة على قيمة الشعر بأى حال.

وإذا سلمنا بماقد يقع فى بداية الفن من التجربة الغامضة أو الحالة الشعرية أو الإسقاط الوجدانى، فلا شىء من ذلك يمكن أن يقال فيه إنه علة لوجود العمل الفنى، أو يصلح معيارا للحكم عليه بالجودة؛ لأن الشكل فى صورته الأخيرة لا يقوم إلا فى نطاق شرعية جديدة تعفى على هذه المقولات.

وإذا جاز أن يكون لها نصيب فى الخلق الفنى بأن تعطيه شيئاً من مضمونه، وتجعل من الفن فنا فى داخله إنسان كما يقال، فإنها لا تؤلف ما يختص به ويتميز عن سواه من مظاهر الحياة الروحية؛ لأنها ليست ماهية الشعر ولا يتقوم بها وجوده.

النقد وخدعة الأصل:

ويظهر أثر ذلك فى الجانب التطبيقى؛ وهو النقد الذى يتطلب فى شريعتها نوعاً من الرياضة التى يتدسس معها الناقد إلى ما تختلج به نفس الشاعر، على نحو ما ذهب إليه جاك ماريتان فى برنامجه الذى يدعو فيه الناقد قبل أن يقدم على الحكم على عمل ما إلى الكشف عما أراده الشاعر أصلا وأفضى به إلى أن يكتب، وبيان ما خفى من أشياء اعتملت فى نفسه،ثم مشاركته فى الحدس الشعرى المولود فى اللحظة المظلمة لنشاطه[٤].

وإذا جاز شىء من ذلك،فهل فيه ما يغنى عن تعاطى الشعر ومناجزة الشكل الذى بنى عليه؟ وأيهما أصح، أن يتجه الفعل التقديرى للمشاهد إلى ما حدث فى نفس الفنان على ما يؤخذ من العمل أم إلى العمل نفسه؟

أما من جهة الشعر،فالذى حدث فى نفس الشاعر هو القصيدة لا ما يتعذر سبره كالتجربة والوجدان والحدس الخلاق. والقصيدة حقيقة جديدة استقلت عن أصلها الذى ترد إليه؛ لأنها استقلت عن الأفعال التى تقع فى نفس الشاعر. فهى لم تكد تخرج إلى حيز الوجود حتى نأت عنه ونأى عنها ولم يعد لنفسه وأحواله دخل فى التأتى إليها

وفهمها . وإذا ساغ لنا أن نستظهر شيئاً من الأفعال التي تعين على ذلك فلا ينبغي أن نتجاوز ما تضطرب به من فعل وحدث ، فحياته تمتد في القصيدة لا في حياة الشاعر .

والمضمون الكلي للعمل - على ما ذكر أرنولد هوسر(*) - يتضاءل ويصغر إذا عزلت البواعث عن ترابط العمل الأدبي وردت إلى تطور التحليل النفسي ؛ فكلما اقتربنا من أصل العمل ابتعدنا عن معناه الفني .

واستنتاج العمل الفني من حياة صاحبه يرتبط بما تقتضيه نظرية التطور من أن المرحلة الأولى من مراحل النمو تصور كل مضمونه . وحتى إذا سلمنا بهذا على نحو ما يسلم به التحليل النفسي فلا مناص من الإقرار بأن الخطوة الحاسمة توجد في منتصف الطريق بين التصور الأول للعمل والنتيجة الصورية التي ينتهي إليها . ومن سفسطة الفكر البيولوجي القول بأن المرحلة الأولى من عملية الخلق ينبغي بالضرورة أن تتضمن حصيلتها النهائية ؛ فنتيجة النمو ليست في أغلب الأحيان إلا نتاجاً ثانوياً للقوى التي تعمل منذ البداية ، ومن ثم فكل تفسير للعمل من جهة أصله ، وكـــــــل تفسير نفسي ليس من شأنه إلا التقليل من المسارب المختلفة للاتجاه الأصلي ؛ وهي مسارب لا تكف عن النمو . والمعالم الجوهرية للعمل لا تطابق دائماً اللحظات الأولية الدائمة لفعل الخلق والإبداع ؛ فالقيمة الفنية والطابع الاستطيقي كلاهما من وجهة النظر الأصلية والسيكلوجية والفيزيولوجية والاجتماعية أمر ثانوي ، في حين أن التجارب والميول التي تحاول السيكلوجيا بعامة ، والتحليل النفسي بخاصة ، أن ترى فيها أصل العمل الفني ، لا تخرج عن كونها صوراً متباينة من صور السلوك الحيوي ، وتعد أساساً لما يتحقق منها فنية كانت أم غير فنية ، موفقة كانت أم فاشلة .

وقد كان مما أجاب به فرويد ذات مرة عن سؤال للشاعر السيريالي أندريه بريتون أن الحلم لايقول لنا شيئاً بدون معرفة شخصية صاحبه وصراعاته الخاصة وأعراضه وتجاربه ، في حين أن العمل الفني يقول لنا كثيراً حتى إذا لم نكن نعرف شيئاً عن صاحبه .

ومن العبارات التي تتضمنها الكتابات الأخيرة لفرويد - وهي ذات مغزى كبير فيما نحن بصدده - قوله إن القوة الخالقة للفنان لا تتبع دائماً للأسف إرادته ، بل يخرج العمل كما يريد ، وغالباً ما يواجه مؤلفه كأنه شيء مستقل ، بل كأنه شيء غريب .

غير أن النشوة بالمقولات الرومانتيكية تغري أصحابها بالنقد الذي يتقلب بين الرضا والسخط ، والتفاؤل والتشاؤم ، والابتهاج بالحياة والعزوف عنها ، والمثالية والواقعية ، والطموح الاجتماعي والترقي السياسي ، وما إلى ذلك مما تسود به الصفحات الطوال .

والشعر عرضة لأن يقال فيه كل شيء إلا الشعر ؛ لأنه مفتوح على الطبيعة والإنسان ، ولذلك تفرقت السبل بالنقد ولم يصف في كل أحواله للشعر ولغته ، بل كان الكلام في غير موضوعه أكثر من الكلام في موضوعه ؛ فقد أتى عليه زمان كانت الكلمة فيه للتاريخ ؛ فكان كحاطب ليل يتسقط كل شاردة وواردة ؛ يجمع ما تباين واختلف ، وتفرق ولم يأتلف ، في إطار زائف يوهم من يطالعه أنه بإزاء تاريخ اتصلت فيه الفصول ، وهو في حقيقته تاريخ مفتعل للجماجم والعظام ، يفتقر إلى أوليات البحث العلمي الذي يقتضي كما يقول القدماء جهة اتحاد تؤول إليها المسائل ، ويقوم بدلاً من ذلك على الزمان الخارجي الذي يقاس بالشهور والأعوام .

وإذا كان للنقد زمانه فزمانه هو الزمان اللغوي الذي يفضي فيه أوله إلى آخره ، ويتخذ منه موضوعه المشروع الذي لا يسوغ سواه ؛ لأنه إنما يتقدم بالوجود اللغوي الذي يتقدم ما عداه .

والنقد الذي يلتمس مرادفاً للفن من التجارب والوجدان ، ويفصل الحدس عن العبارة ، ويعكف على الحال الداخلية للشاعر يسقط فيما سماه ومسات وبيرد سلي(٦) خدعة النوايا . ويمكن إذا نحن توسعنا في معناها أن نطلق عليها خدعة الأصل . وخدعة النوايا منشؤها الإلحاح على معرفة ما قصد إليه الشاعر بدعوى أن القصد يجانس سلوكه بإزاء عمله ومنحى شعوره وما أفضى به إلى أن يكتب ما كتب . وخدعة الأصل تنزع بأصحابها - فضلاً عن معرفة النوايا الخلاقة - إلى استقصاء البواعث الخفية لروح الفنان ؛ وهي تبدأ باستنباط معيار النقد من العلل السيكلوجية للقصيدة وتنتهي بحياة الأشخاص والنسبية .

والرد على خدعة الأصل خطبه يسير ؛ لأنه لا يجاوز السؤال عن إمكان الوقوف على ما أراده الشاعر . وهو إذا وفق في ذلك فالقصيدة ذاتها كفيلة ببيانه ، وإذا لم يوفق فالقصيدة لا تصلح شاهداً عليه وحينئذ ينبغي للناقد أن يخرج من القصيدة التماساً لما لا يوجد فيها من البينات .

والطريق إلى فهم القصيدة إذا خرج منها وصعد إلى عللها المزعومة لزم عنه أحد أمرين : أن تشتمل القصيدة على المقدمات السيكلوجية أو لاتشتمل ؛ فإن كان الأول ، لم تعد مقدمات ولا اختلاجات لنفس الشاعر ، كما لم تعد نوايا أو تجارب ؛ لأنها استحكمت واستحالت إلى كيان راسخ في بناء القصيدة . وبانتقالها إلى حال جديدة هي حال القصيدة ، استجابت لأحكام أخرى ، ودخلت في معايير موضوعية جديدة .

وإن كان الثاني ، وقصرت المقدمات عن أن تؤلف القصيدة ، ولم تخرج عن كونها تاريخاً قبل تاريخها المزعوم ، فنحن إذاً بإزاء حقيقة أخرى مختلفة عن العمل وسابقة عليه ، ولا يبلغ قانونها أن يكون معياراً للشعر ؛ لأنه ليس قانون الشيء الذي يسمى قصيدة .

وليس معنى هذا أن القصيدة شيء مغلق أو مطلق لأنها تم عن نشأتها ، ولكنها تم عنها في تكوينها اللغوي لا في شيء سابق عليها وخارج عنها . وفهمها إنما يكون على مقتضى قانونها اللغوي لا بتكرار التجربة التي خاضها صاحبها أو تعاطي الحدس الذي تعاطاه .

وإذا كان للخلق معنى،فمعناه في عمل القصيدة لا فيما يقع قبلها . وسر الخلق الشعري لن تكشف عنه الاستطيقا السيكلوجية . ففي كل شعر كما يقول إليوت ، شيء عظيم يظل خافيا علينا مهما كانت معرفتنا بالشاعر ؛ ذلك أنه بانتهاء القصيدة يكون قد حدث شيء جديد ؛ شيء لا يمكن تفسيره بما وقع من قبل ؛ وهذا ما ينبغي أن نفهمه من الخلق . ونسيان هذه الحقيقة هي آفة النقد الذي يتندر عليه فاليري ؛ لأن الإنسان فيه علة العمل الأدبي وسببه ، كالمجرم الذي يعد في نظر القانون سبب الجريمة وعلتها الفاعلة .

الوجود الموضوعي للعمل الفني :

فالذي يريب من الإبداع هو ما يريب من الاستطيقا التي نشأ في أحضانها ؛ وهي استطيقا مثالية لا تسلم من شبهة المحايثة ، وما تقوم

عليه من رد الدلالات التي تتوخى مجالا من مجالات التعالي إلى مضامين محايثة للشعور ولذلك لا تفرق بين هذه المضامين ومضامين العمل الفني التي تتحول معها خلفيته إلى خلفية المبدع ، وفي ذلك ما فيه من الضيم للعمل ؛ فموضوعيته ليست مجرد تعين للتجربة الاستطيقية عند القارىء ؛ بل تتجاوز ذلك إلى التحقق الموضوعي الذي يثبت معه وجود في ذاته له نداء وحضور .

والعمل الفني كما بسطه هيدجر[7] في أروع صورة ، يوجد وجودا طبيعيا كوجود أي شيء ؛ فالشيئية هي الخصوصية التي يطالعنا بها العمل الفني حين نلقاه ، ولكنه مع ذلك أكثر من الشيء الساذج وأجل ؛ لأن المادة فيه لا تختفي ولا تنفد بالاستعمال كما هو الشأن في سائر الأدوات والأشياء المصنوعة ، بل تشارك مشاركة جوهرية فيه ، وهو مالم تقدره المثالية الاستطيقية (عند كروتشه وكولنجود) حق قدره ؛ إذ إن العمل الفني عندها يكتمل في الروح من حيث هو حالة ذهنية أو حدس ، ولا تعدو ماديته الموضوعية أن تكون أمرا ثانوياً وعرضاً من الأعراض .

أما عند هيدجر فالمادة في العمل الفني قيمة في ذاتها تنبعث وتتوهج في لمعان الألوان وصلابة الحجر وتنويعات الموسيقى . وما يقال فيها يقال في اللغة التي تتألق في الشعر وتتكلم في الشاعر،على أنها لغة الوجود التي تكشف حضور العالم .

الشعر الحديث والوجود اللغوي :

ولا يدخل في غرضنا التعرض للحلول اللغوية والأسلوبية التي توخاها النقد للخروج من الإشكال الذي خلفه القرن التاسع عشر برؤيته التاريخية والفردية ، بعد ما تبين أن ما يقال عن النص وما يقال عن المؤلف أمران مختلفان ، وما أدى إليه ذلك من توخي نقد يبدأ من النص ليعود إلى النص على ما يظهر عند ليوسبتزر بطريقته الدائرية . وحسبنا أن نشير إلى تناول بارت للشعر الحديث ، لأنه بسبيل مما نحن فيه ، حيث استطار في النقد العربي وحام معه الإبداع والاختراع .

وبارت يقيم نوعاً من التقابل بين الشعر الحديث (ابتداء من رامبو) والشعر الكلاسيكي بناء على ما اشتهر من التقابل بين الكتابة والأسلوب ؛ فالشعر الكلاسيكي عنده كتابة تحيد الكلمات للوصول إلى فن التعبير لا إلى الاختراع ، في حين أن الشعر الحديث أسلوب ولغة مستقلة بكيانها، لا تغوص إلا في الميثولوجيا الشخصية السرية للمؤلف ؛ فالكلمة الشعرية تبرق بحرية لانهائية . هي كتلة ودعامة تغوص في كل شامل من المعاني والانعكاسات .

فهذا النص ــ وهو سابق على كلام جاكبسون عن الوظيفة الشعرية للغة ، وأبحاث تشومسكي في التطور التوليدي للغة ــ يفتقر الشعر فيه إلى أساس لغوي متين ، وإن كان من أول النصوص التي كشفت عن الانفصام الذي وقع في أواخر القرن التاسع عشر ، حين اكتمل وعي الشعر بذاته وبوجوده المادي ؛ وهو الوجود اللغوي .

ولكن الذي حدث لم يكن منشؤه رفض القيمة الوظيفية للغة ، بل كانت علته إخضاع الوظيفة المرجعية للوظيفة الشعرية ؛ فالعلاقات التي تجمع بين الألفاظ لم تلغ كما لو كان ذلك بفعل عصا سحرية كما يظن بارت ، بل أعيد تقويمها في تناسل جديد يضفي أهمية على الدال مساوية لأهمية المدلول ، ويثير قضية العلامة في تحكمها ؛ فلا يكفي أن يقال إن ارتجاج الكلمة الشيء يمس الكلمة التالية ، بل ينبغي أن يقال إن تجاور الكلمتين يطلق حركة ديناميكية (تساؤل عن التركيب والمعنى والصوت) تصلح رحما وقالبا لتنظيم النص ، لا يتأتى للكلمة بدونه أن تكون شعرية .

وإذا لم يكن مضمون الخطاب فضلا عن بديله من الإيديولوجية هو الملاذ الصحيح فإن ذلك لا يخول لنا القول بتحرر الكلمة من اللغة وهذا العرض ليس من شأنه إلا انعدام الحد للوظيفة الخاصة للغة التي لا تنفك عن الإنتاج .. وليس الشأن في رد التراكيب إلى الوحدة بل الشأن في الاعتداد بالتراكيب الفعال[8] .

وأكثر ما يقال في النقد العربي أشد إغراقا في الذاتية وبعدا عن الحقيقة اللغوية للشعر الحديث . وإذا جاء شيء من ذلك كالذي ذكره أدونيس عن النظرة الشعرية الحديثة ومقارنتها بما يقابلها في الشعر القديم ، إنثالت اللغة ، وتحللت تحت وطأة الذات العملاقة التي تستوعب كل شيء ، ويصدر عنها كل شيء بحكم الإبداع .

فإذا تجاوزنا عما يتلجلج به الكلام حول المبدع الذي « لا يكتب ، كما يتكلم بل يتكلم كما يكتب ، ويتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام إلى لغة الكلام بحسب الكتابة »[9] ، بقي لنا منه معناه ، ومعناه الذي لايدل عليه لفظه ! إفراغ الكلمات من محتواها المألوف واستئصالها من سياقها المعروف . وبدل أن يكون الشاعر جزءا من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءا من الشاعر . وبهذا المعنى يكون الأساس هو الشاعر لا الشعر ، وهكذا تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه ، لا يلبسها وإنما يتجلى فيها وهكذا يؤسسها ؛ فاللغة تولد مع كل مبدع ، ولغة المبدع لا تجيء من الكلام الذي سبق أن نطق به،بل تجيء من كون الإنسان يعرف به جوهريا بين جميع الكائنات بأنه الناطق ؛ تجيء من الأصل لا من التالي للأصل ؛ لا تجيء مما تراكم بل مما لم يتراكم بعد ، لا تصدر ــ بتعبير آخر ــ عن منظومة من الأفكار والرموز والصيغ الموجودة سابقاً بل تصدر عن مبدع يبدو لقرادة إبداعه كأنه يؤسسها للمرة الأولى !

وهذا هو الثمن الباهظ للإبداع الذي تتقلص فيه اللغة الشعرية بقدر تضخم شخصية المبدع .

فالإبداع الذي يجعل اللغة جزءا من الشاعر ، بل يجعل الأساس هو الشاعر لا الشعر ، ليس إبداعاً ؛ لأن ذلك يميز اللغة الشعرية عن مطلق الكلام،إذ هو يصدق على كل كلام .

ولا يشفع لذلك أن يقال إن اللغة مجلى الشاعر،لأن اللغة الشعرية متعالية بقانونها ومكوناتها التي يتلاشى فيها الأنا التجريبي ، وتتكلم اللغة التي تتجاوز الشاعر،لأنها غاية في ذاتها وليست وسيلة إلى غيرها من الدواعي والأحوال .

وإذا كانت اللغة تولد مع كل مبدع كان معنى ذلك انفصالها عن صاحبها كما ينفصل الوليد عن الوالدة . وسيكلوجية الذات الخلاقة ــ في لغة السيكلوجيين ــ سيكلوجية نسائية يخرج العمل الخلاق فيها من أعماق اللاوعي ، ومما يمكن أن يطلق عليه مملكة الأمومة . وحينما يغلب الخلق يغلب معه اللاوعي على أنه قوة مكونة للحياة ، والوعي في مقابل الإرادة الواعية ، ولذلك كان العمل الجنين أشبه بمصير الشاعر[10] .

الأصالة والإبداع :

ودعوى الأصل الذي لم يسبق في الإبداع دعوى عريضة ، لأنه

لا توجد المواقف المغلقة التى تبدأ بكلمة وتنتهى بأخرى ، كما لا توجد الكلمة التى تبقى على حال واحدة .

وللأصل والبداية تاريخ قريب ألم به لويس جريرو[11] ، فقد ارتبط فى اللغات الأوربية فى أول عهده بمعان دينية (تحوم حول معصية آدم الأولى) ، ثم انتقل إلى مصطلحات فن التصوير للدلالة على الفرق بين العمل الفنى ونسخته دون أن يكون لذلك تأثير استطيقى .

أما لفظ الأصالة (الذى ظهر لأول مرة فى الفرنسية فى سنة ١٦٩٩ وفى الإنجليزية فى سنة ١٧٤٢) فقد أطلق على القدرة الفنية التى تظهر فى الملاحظة المباشرة للطبيعة خارج النماذج التقليدية ، ثم استعمل فى القدرة على الاختراع الشعرى ، و« خلق » كائنات فوق الطبيعة من عمل « العبقرى » .

ولم تلبث المصطلحات الثلاثة (الأصالة والخلق والعبقرية) أن استفاضت واتخذت مكانها الاستطيقى فى الجدل الذى ثار فى القرن التاسع عشر حول شكسبير ، والإشادة بذكره إزاء الكلاسيكية السائدة فى ذلك الحين .

وأول كتاب ألف فى هذا الباب هو كتاب إدوارد يونج « تأملات فى التأليف الأصيل » وقد وضعه فى سنة ١٧٥٩ ، ثم اتسع الكلام عنه فى حركة Sturm und Drang الألمانية ، ووضع تصور جديد للعمل الفنى حتى لقد اجترأ جوته الشاب على التندر والسخرية من هذه المصطلحات التى كانت بدعة عند شبيبة ذلك العصر فى رسالة بعث بها إلى خياز فى ليبزج قال فيها وقد جمع بينها :

« أنت تخبز بعبقرية خلاقة تورتات أصيلة »

غير أن الرومانتيكيين لم يسعهم بعد ذلك أن يتندروا بها ، بل حاولوا بالبحث النظرى العميق الذى لا يخلو من غلو فى الفردية ، الوقوف على سر العمل الفنى عن طريق أصالته التى انتهت برومانتيكية سوقية فى زمننا ، من أمثلتها ما اشتهر من أن الأول الذى شبه المرأة بالوردة كان شاعراً ، والثانى كان أبله وهذه العبارة التى تنسب إلى نيرفال ، ليس وراءها إلا الاقتناع الرومانتيكى بالأصالة العاجزة التى يقول المرء فيها الشىء مرة واحدة فقط ، وهو هارب من العالم ومن تاريخ الفن .

فأجرأ منه الفنان ذو الأصالة الصادقة التى لا يخشى معها المقارنات ولا ينعزل عن حركة التاريخ ، بل يستثير الأعمال الفنية ويدعوها ، ولإيهاب التصدى لها أيا كانت ، يأخذ منها ما يأخذ ويدع ما يدع . والأسد كما يقول فاليرى مصنوع من الخراف المهضومة .

وأصالة العمل الفنى اليوم لم تعد بداية من العالم الخارجى ، ولا من سويداء القلب ، ولا من جهة الأشياء الجميلة المتواضعة التى تحدث عنها رلكه فى مطلع هذا القرن ؛ بل مما وراء الأشياء جميعاً فى الوجود اللامتعين الذى يغدو العمل فيه أصلا لذاته . وإلا فأين يجد الفن ـ كما قال رلكه فى إحدى رسائله ـ نقطة انطلاقه إذا لم تتأت له تلك البهجة ، وذلك التوتر للبداية اللانهائية ، حيث يحيا العمل الفنى بقدر ما يختفى فى هوة أصله التى لا نهاية لها ؛ لأنه أورفيو الذى يهبط به إلى جحيم سوناتات رلكه.

الهوامش :

١ ـ رسالة الملائكة بتصحيح عبد العزيز الميمنى ، أبو العلاء وما إليه ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

٢ ـ انظر الثابت والمتحول لأدونيس (٣ ـ صدمة الحداثة)وعنه نقلنا هذه النصوص ص : ٧٣ ، ٩١ ، ١٥٩ ـ الطبعة الرابعة ـ دار العودة ـ بيروت .

٣ ـ Moritz Geiger; Estetica 46; Argos; Buenos Aires.

٤ ـ Maritain; Jacques; La Poesia y el arte (Creative Intuition in Art and Poetry) Buenos Aires; Emece; 1955; pp. 362; 376.

٥ ـ Arnold Hauser; Introduccion a la Historia del arte; Madrid p. 109

٦ ـ Wimsatt and Beardsly; The Verbal Icon (University of Kintucky Press p4.

انظر Jose Miguel Ibanez Langlois; La creacion poetica; Rialp; Madrid; Paste Primera

٧ ـ انظر كتابنا التركيب اللغوى للأدب ـ النهضة المصرية ص : ١٥٢

٨ ـ Daniel Delas et jacques Filliolet; Linguistique et Poetique; Larousse; Paris; p. 23.

٩ ـ ادونيس الثابت والمتحول ٣ صدمة الحداثة ص : ٢٨٢

١٠ ـ Carl Gustav Jung; Psicologia y Poesia 320; Filosofia de la ciencia literaria; Mexico.

١١ ـ Luis Juan Guerrero; Estetica Operatoria; Losada; Buenos Aires 398.

جماليات الحساسية والتغير الثقافي

صبرى حافظ

ثمة اعتراف عام يشارف الإجماع على أن حياتنا قد تغيرت بشكل أساسى عما كانت عليه من قبل ، وأن هذا التغير ، الذى استدعى الاتفاق عليه ، ليس هو التغير التراكمى العادى الذى ينطبق عليه القول السائر بأن التغير هو سنة الحياة ، وإن كان فيه منه شىء . وهذه البديهية الشائعة تنطوى على مفارقة تستحق التريث عندها قليلا . فالسّنة تعنى الديمومة والثبات ، وهى نقيض التغير نفسه ؛ وتعنى كذلك أن عملية التغير تلك تنهض على التواصل أكثر مما تعتمد على الانقطاع ؛ وأن مفهوم التغير نفسه مفهوم تراكمى تدريجى لا يعرف التمزقات المبدلة للوعى ، والفاصمة لعرى علاقته مع السائد والمألوف . والسّنة فى هذا التعبير تسعى إلى غض الطرف عن عناصر التجديد فى التغير ذاته ، وإلى تهميشها تمهيداً لاستبعادها أو التقليل من شأنها . ومن هنا فإن تراكم التغيرات لن يصبح فاعلا ومغيرا بحق ما لم يؤد إلى الإجهاز على هذا التواصل السارى فى قلب سنّة التغير تلك ؛ ليطرح مسألة التحول الكيفى ، والقطيعة الموقفية والمعرفية مع ما كان سائدا ومألوفا بشكل واضح . أقول : ليطرح هذه العملية ؛ لأنه بدون طرحها بشكل واضح على الوعى وبلورتها فى مختلف وثائقه ، تظل عملية التغير ناقصة ومعمية . ذلك لأن الشروط الصانعة للتغير ليست ، بأى حال من الأحوال ، هى نفسها الشروط المحددة للوعى به ، وإدراك كل ما يترتب عليه من متغيرات أخرى ، ناهيك عن المبادرة إلى صياغتها .

فقد تحدث تغيرات كثيرة دون أن يؤدى حدوثها إلى تغير الوعى بالواقع الذى حدثت فيه ، لأن هذه التغيرات لم تنتب علاقات القوى المحددة للوعى ، ولطبيعة معرفتنا به . ذلك لأن عملية إنتاج وثائق الوعى المختلفة ، أو بالأحرى « عملية إنتاج الكتابة فى أى مجتمع من المجتمعات تخضع لمجموعة من الإجراءات التى تستهدف جميعا السيطرة عليها ، والتحكم فى اختيارها وتنظيمها وتوزيعها . وتسعى تلك الإجراءات كلها إلى تفادى خطرها وسطوتها ، وإلى التعامل مع الأحداث الطارئة ، لتجنب ما ينطوى عليه وجودها المادى الرازح المبهظ من عواقب . وفى مجتمع كمجتمعنا ، فإننا نعرف جيداً قواعد الاستبعاد ، ومن أبرزها وأكثرها شيوعا تلك التى تتعلق بالتحريم .. والتقسيم والرفض »[1] ، وغير ذلك من القواعد المعقدة والمراوغة التى تسعى إلى تهميش عناصر التغير ، وتغييب الوعى بها ، حتى تستمر آليات الواقع الراهن فى سيطرتها وفاعليتها الرامية إلى ترسيخ علاقات القوة السائدة . ومن هنا فإن الاعتراف ، أو الوعى بالتغير لا يقل أهمية عن مختلف مكونات هذا التغير الاجتماعية والتاريخية والنفسية والاقتصادية ، ودور هذه المكونات فى منح هذا التغير كينونته الفاعلة .

ويقينى أن الاعتراف بتغير حياتنا ذاك هو من النوع الذى يعى وعيا تاما أنه تغير ينطوى على قدر من الانقطاع ، وعلى إيحاء بأن هذا التغير لا يكرر نفسه باستمرار . وليس هذا اليقين نابعا من حدس ، أو إحساس فردى ، ولكنه نتيجة لاستقراء متغيرات الواقع الحضارى ، التى تشير إلى تغير علاقات القوى الحاكمة لتغير الوعى ، وتبديل الأطر المعرفية . ذلك لأن جدلية المعرفة ــ القوة ، التى بلورتها كتابات ميشيل فوكو المهمة تكشف ، إذا ما ربطت بالبعد الاجتماعى الحضارى ، عن أن متغيرات علاقات القوة الاجتماعية والسياسية فى الواقع المصرى طوال العقود القليلة الماضية هى التى تطرح هذا اليقين . كما أن قراءة مختلف وثائق الوعى الأدبى المهمة التى صدرت خلال العقدين

الأخيرين ، تؤكد أن هذا التغير قد بلغ مرحلة تبلور الوعي به ؛ وهي مرحلة لا تقل أهمية عن مراحل حدوثه نفسها . ذلك لأن الاعتراف الشائع بتغير مختلف مكونات الواقع الحضاري بعامة ، والثقافي بخاصة ، ينطوي على اعتراف ضمني بتغير الحساسية الأدبية ، وتبدل « قواعد الإحالة » التي تحكم علاقة الأدب بالواقع . وسينصب اهتمام هذه الدراسة على تعرف ملامح هذا التغير ، وتعرف القوانين الحاكمة لتبدل قواعد الإحالة إلى الواقع التي تنطلق منها كتابات الحساسية الجديدة أو حساسية الحداثة (وذلك لأنه قد سبق لي أن تناولت مختلف العوامل الصائغة للتغير في دراسة سابقة[٢] ، تناولت فيها بصورة ضافية سوسيولوجيا ظاهرة التغير بأبعادها التاريخية والثقافية والسياسية والاجتماعية والنفسية ، وكل العوامل المشاركة في صياغة الأنا الاجتماعية ، وفي تبديل وعيها بذاتها وبمكانتها في العالم الذي تعيش فيه) .

(١) قراءة في سوسيولوجيا الوعي بالتغير :

قلت إن يقيني بأن الوعي بالتغير ينطوي على اعتراف ضمني بأن هذا التغير قد بارح كل ثوابت السنّة إلى آفاق القطيعة الموقفية والمعرفية للمواضعات الثقافية والأدبية السائدة ، وأن ذلك ليس مجرد حدس فردي ، ولكنه نتيجة للقراءة النقدية لوثائق الوعي الأدبي المختلفة ، سواء منها الأعمال الإبداعية أو المقولات النظرية التي يعبر فيها الكتّاب عن موقفهم من أعمالهم ، ومن إشكاليات الواقع الثقافي الذي يتعاملون معه أو يعملون في ظله . ومن أحدث تلك المقولات مجموعة الشهادات المهمة التي تضمنها الاستطلاع الأدبي الواسع ، الذي استجوبت فيه مجلة (الثقافة الجديدة) القاهرية[٣] كوكبة كبيرة من أدباء جيلي الستينيات ، والسبعينيات في مصر . وسوف أتريث قليلاً عند هذه الشهادات ، لأنه لكي يكون لأي رصد للتحولات الثقافية دلالة خارج إطار الاجتهادات الفردية ، لابد أن تتسم المادة التي يُستقى منها هذا الرصد نتائجه بقدر من العمومية يرقى بها إلى مستوى المسح الثقافي الاجتماعي ، الذي كثيراً ما تلجأ إليه دراسات علم اجتماع المعرفة ، وينجو بها من شراك التعميمات التي لا تعتمد على غير التجربة الفردية ، أو الحدوس الفطرية ، التي مهما كان مقدار ما بها من بصيرة صائبة ، فإن من العسير إقناع القارىء بصحة حدوسها المستبصرة ، وذلك لافتقارها إلى الأساس المادي الصلب الذي يقنع المتلقي باجتهاداتها .

وتطرح تلك الشهادات مجموعة من القضايا الحيوية التي تقدم لنا بانوراما وثائقية لما يدور في العقل الأدبي المصري من هموم ثقافية وفكرية وحضارية واجتماعية . وتطرح هذه القضايا جميعا لا من خلال صوت فردي (مهما كانت أهميته ، فإن مصداقية شهادته على المرحلة تظل محصورة في دائرة الاجتهادات الشخصية) ، وإنما من خلال صوت جماعي يضم في جوقته المعبرة مجموعة من أبرز الأصوات الإبداعية التي مارست عبء الكتابة ، واضطلعت بمسئولية الكلمة في عقد السبعينيات الذي تدلي حوله بشهاداتها . ومن هنا فإننا لا نستمع من خلال هذا الصوت الجمعي إلى شهادة أقرب ما تكون إلى المسح الثقافي المعرفي فحسب ، ولكننا نطل عبره ، لا على آراء المراقب أو المشاهد الخارجي ، بل نطل كذلك على آراء المشارك في صنع الظاهرة الثقافية من داخلها ، والمكتوي حقاً بنيران مشكلاتها .

وشهادة هذا الاستطلاع على الواقع الثقافي في مصر هي — كما قلت — أقرب ما ظهر في هذا المجال إلى المسح الثقافي المعرفي . وأكرر هنا استعمال كلمة « أقرب » لأن العينة التي اختارتها المجلة ، وهي عينة ممثلة بلا شك لمختلف الاتجاهات والممارسات الأدبية في السبعينيات ، لا تزال برغم ذلك في حدود العينة ، ولم تتمكن من تحقيق التغطية الكاملة التي تجعلها مسحاً ثقافياً شاملاً ؛ لأن مثل هذا المسح يحتاج إلى طاقات أكبر من طاقة مجلة من هذا النوع ، مهما كان إخلاص القائمين عليها ، ومهما كانت درجة تفانيهم . فقد ضم هذا الملف شهادات لثمانية عشر كاتباً ، بينهم عدد من أبرز كتاب الجيلين ، ومن أعمقهم موهبة ، وأرهفهم حساسية .

ويهمني — بداية — أن أقدم رؤية الاستطلاع لإشكاليات الثقافة المصرية المعاصرة ؛ لأن هذه الرؤية هي خير مقدمة ، وأفضل مدخل للتعامل مع آليات الحساسية الجديدة ، وإماطة اللثام عن اللبس الذي لحق بالمصطلح والمفهوم معا ؛ ولأن حديث الكتّاب عن الإشكاليات التي تعترى الثقافة العربية وتفت في عضدها ، ينطوي في بعد من أبعاده على وعي مضمر بآليات التغير ، وبضرورة الاستجابة لها ، وعلى وعي بأسلوب التعامل معها .وسأعمد في هذا المجال إلى استخدام نصوص الشهادات نفسها قدر الإمكان ، للكشف عن مدى عمومية الظاهرة التي أود أن أطرحها ، وعن وجود رؤية مشتركة توشك أن تضم هذه الشهادات جميعا ، برغم اختلافاتها البادية . فليس طبيعيا ، بأي حال من الأحوال ، أن نجد هذا الإحساس العام بأن هناك تغيرات جذرية في شكل الواقع ، وطبيعة فهم الكتّاب لهذا الواقع ، دون أن ينعكس مثل هذا الإحساس الحاد ، على شكل الكتابة ومحتواها معا ، ودون أن يؤثر في القوانين الحاكمة لعلاقتها بالواقع الذي صدرت عنه ، وتطمح إلى تحقيق الفاعلية والتأثير فيه ؛ إذ إن « التحولات الاجتماعية تخلق شكلها ، ولذلك كان من الطبيعي وجود أدب جديد يحمل شكل تلك المتغيرات »[٤] .

فثمة شعور عام يشارف الإجماع على أن « أحوالنا الثقافية تتسم بقلة القيمة . . . إن شيئاً من أردأ معايبنا الاجتماعية قد أصاب تجمعاتنا الثقافية »[٥] ، ووعي بأن « التحولات السياسية والاقتصادية في السبعينيات ، أدت إلى هزّ بنية المجتمع المصري ، وتفكيك حلمه ، وإعلاء مبدأ الخلاص الفردي ، وتسييد الانتهازية والوصولية والردة »[٦] ، ويقين بأننا نعيش في عصر جديد وغريب معا ؛ « عصر الهزيمة وأتعس الظروف وأقساها . . فترة زمنية سياسية سريعة الإيقاع ، مختلفة التوجه . . . أشباح الانحدار ، وإغلاق منافذ الإبداع »[٧] . هذا العصر الذي اتسم بـ « الدعوة لسيادة اللا عقل في الواقع الحياتي للمواطن المهزوم المأزوم الذي يقوم بدوره داخل إطار غير ديموقراطي ونظام تعليمي فاسد »[٨] ، وإلحاح على أن « المجتمع

المصرى قد شهد انقلابا خطيراً فى مفهوم القيمة ، بعد أن اجتاحته لغة الانفتاح ، وطرحت فيه مفاهيم جديدة وافدة على الساحة الأدبية والفنية هددت تراثا عريقا بالتبدد والانحسار »[٩] ، بل ساد شعور قوى بأن « الأحداث فى عصرنا قد تداخلت فى بعضها ، وانقلبت المفاهيم والنظم ، ولم يعد ذلك الاستقرار ، أو تلك الدعة التى كانت موجودة من قبل . لقد أصيب العالم بالجنون حقيقة لا مجازاً . . . ولا أظن أن العالم العربى قد أصيب بمثل هذه اللوثة من قبل . . . العالم كله يتطور ويتقارب ، ونحن محلك سر ونتباعد ، إننا نعيش على شفا جرف هارٍ ، إن لم تدركنا رحمة الله وعقولنا هوينا جميعاً »[١٠] ؛ فقد شهد هذا العصر الغريب « انكسار الآمال ، وخيبة الرجاء فى بناء مشروع قومى ، وعاش عصر السيطرة الفادحة للإعلام الموجه ورأى تقسيم الأنصبة والأدوار على أشباه الكتاب وأنصاف الموهوبين »[١١] ، ولا غرو أن يتكشف هذا كله عن خلط مروع يتبدى فى « إشكالية الثقافة المصرية بين ضرورة ، بل حتمية ارتباطها بالثقافة الأم : الثقافة العربية ، وبين وقوفها ضد محاولات الغزو القادمة من الغرب مرة ، ومن العدو الصهيونى مرات وهذه الثقافة حائرة بين العدو القادم ، والحليف الذى نحاول قطع الصلة به »[١٢] .

ويزداد إحساس الكاتب بالمرارة عندما يتيقن من أن هذا الخلط المروع ليس اعتباطيا ، ولكنه عمدى ، ونابع من « السيطرة الطاغية لأجهزة الثقافة الرسمية المعادية للثقافة الجادة ، وإصرارها على تسويق الغث من المنتج الثقافى والعمل على ترويجه »[١٣] . فقد « ساهمت أجهزة عديدة فى ترسيخ السطحية والتفاهة . . بدءا من أجهزة التعليم التى لا تربط القارىء بثقافة وإبداع العصر ، وانتهاء بأجهزة الإعلام والثقافة التى تخدره ، وتشوه وجدانه ، بكل ما هو تافه وهامشى ، فتنمى فيه نوازع التبلد والكسل ومفارقة كل ما يحتاج إلى جهد عقل ووجدانى »[١٤] . ولذلك كان طبيعياً أن يشعر الكتّاب بالضيق بإزاء « سيادة المفاهيم الاستهلاكية ، بعد تعثر المشروع القومى ، وغياب دور مؤثر طليعى للمثقف . . . فقد عمت فوضى شاملة فى منظومة المفهومات ، واهتز ميزان القيم بعنف ، وتكشفت أنماط رجعية فى الفكر والسلوك حجبت بعتمتها جوانب الحركة والإبداع الحقيقية فى المجتمع »[١٥] ، « حيث ساعد ذلك ، بالتالى ، على إفساح المجال أمام تيار الفن الرخيص المعبر عن الخلل ، والمؤكد لسيادة القيم الفردية والمادية وغياب الأهداف المشتركة للمجتمع فى دوامة عظيمة »[١٦] . ناهيك عن مسألة تفشى الأمية « فلا يزال أكثر من نصف المجتمع المصرى يعيش فى ظلام الأمية الهجائية ، والنصف الآخر يقع ٩٩,٩ ٪ منه تحت تأثير الأمية الفكرية والثقافية »[١٧] ، ذلك لأن « التعليم ذاته يحتاج إلى فلسفة جديدة ، بعد أن تخلف عن اللحاق بالعصر »[١٨] .

(٢) الخلط بين الأدب والسياسة وعلاقة الأدب بالواقع :

لقد بدلت كل هذه المتغيرات المتراكمة والمتراكبة معا مفهوم الفن ، ومناخ تلقيه على السواء ، لأن العصر قد أصبح بحق « عصر انقلاب . العلاقة البسيطة والمباشرة جداً بين الكاتب والقارىء يدخل فيها الآن ألف طرف وكأنها شبكة عنكبوت . فالأمية طرف ؛ الإعلام السطحى طرف ؛ كتاب السلطة طرف ؛ الناقد المستفيد طرف ؛ الكاتب ضعيف الهمة طرف »[١٩] ؛ ولا تنس الناشر والمخبر والرقيب ، وكل مكونات الزمن الردىء ؛ لأن كل هذه الأطراف المتداخلة والمتناقضة ، تغير طبيعة العملية الإبداعية ذاتها ، لا طريقة تلقيها فحسب . ومن الأمور اللافتة للنظر أن ابراهيم عبد المجيد ، الذى يعترف بتداخل كل هذه الأطراف المتناقضة فى آليات عملية التوصيل الأدبى ، يعلن ضيقه بهذا « الخلط القاتل بين السياسة والأدب » . هذا الضيق الذى كان يصعب إن لم يستحل علينا العثور على أى تجليات له قبل جيل أو جيلين ، نلمس فى شهادات العدد مجموعة كبيرة من تبدياته المتباينة والمتكاملة ؛ إذ يأخذ مرة شكل الحديث عن « أن هناك اختلالا فى علاقة الفكر العربى بواقعه ، وأن محاولات رأب الصدع لم تفلح حتى الآن فى أن تؤسس نموذجاً لفكر يأخذ به المجتمع فينتشله من ذلك التخبط الذى يعيشه منذ تفتح وعيه »[٢٠] ، ويتبدى مرة أخرى فى الإشارة إلى « مشكلة الاشتباك بين الثقافة الرسمية والثقافة الوطنية »[٢١] ، « فلدينا أجهزة ثقافية تابعة للدولة لا حصر لها ، ومع هذا فالإبداع الحقيقى إنما يتم بعيداً عن هذه الأجهزة »[٢٢] . وهذا ما يطرح ــ على نحو جذرى ــ مسألة العلاقة بين الأدب والمؤسسة ، وقضايا ما أسميه بـ « الثقافة البديلة » التى تمثلت فيا دعاه يوسف أبو رية باسم « كراسات الفقراء »[٢٣] ، والتى تبلورت فى مصر إبان مرحلة السبعينيات ، فى محاولة لاستنقاذ الوجه الحقيقى للثقافة المصرية من براثن التدهور والتردى فى مهاوى الفكر الرجعى .

وليس الضيق بالخلط بين الأدب والسياسة مجرد موقف شخصى من تلك العلاقة ، بقدر ما هو تعبير عن تغير قواعد الإحالة إلى قضايا السياسة ، ووسائل التعبير الأدبى عنها ، وعن أن متطلبات القواعد الجديدة لا تتسق مع مثل هذا الخلط ، الذى طالما باركه النقد العربى فى مرحلة سابقة ، ولابد هنا من التفرقة بين الضيق بهذا الخلط ، وبين موقف الكاتب الأيديولوجى ، أو التزامه تجاه قضايا مجتمعه ؛ وذلك لأن قواعد الإحالة الجديدة تعنى حدوث تغير جذرى فى شكل هذا الالتزام وتبدياته ، دون التحلل من جوهره ، أو التخلى عن دور الكاتب الفعال فى مجتمعه ؛ كما يعنى كذلك أن تصور الكاتب لدوره قد تغير ، على النحو الذى يضع الكاتب أمام السياسى لا وراءه .

ويظهر هذا الضيق كذلك عبر الإشارة إلى ضرورة « البعد عن الخطابة السياسية المباشرة ، والميل إلى تقديم الموقف الاجتماعى أو الإنسانى أو السياسى ضمن سياق تشكيلى فنى »[٢٤] . كما يطل علينا مرة ثالثة عبر الوعى بأن « الزمن الردىء يمكن أن يطرح فنا جيداً »[٢٥] ، على النحو الذى يتحول فيه الفن إلى نشاط مفارق للواقع برغم حميمية مرافقته له ، والذى تنتهى معه إلى الأبد ، فكرة المفهوم الانعكاسى الساذج عن علاقة الأدب والفن بالواقع ؛ وإلا لما استطاع الواقع الردىء أن يطرح فناً جيداً ، ولما تمكن الأدب من التملص من أنشوطة التردى والتراجع .

ويسفر هذا الضيق عن نفسه مرة أخرى عبر إدراك أن « الثقافة العربية فى مصر تنقسم إلى ثقافات مختلفة ؛ كل ثقافة منها تعبر عن توجه مختلف عن الآخر »[٢٦] ، أو أن أحد إشكاليات الثقافة المصرية المعاصرة هى « إشكالية السيطرة الطاغية للأجهزة الرسمية المعادية للثقافة الجادة ، وإصرارها على تسويق الغث من المنتج الثقافى والعمل

على ترويجه»[٢٦] ، على حين تعانى «الثقافة البديلة» الطالعة من شرنقة الحلم القومى باستنقاذ وجه مصر من كل المؤامرات التى تستهدف تمييعه ، والإجهاز على شخصيته المتميزة ودوره القيادى ـ تعانى من الاضطهاد والمطاردة ، وملاحقة كتبة التقارير المباحثية . ولهذا تهتم الشهادات بالتمييز الواضح والقاطع بين الثقافتين الرسمية والوطنية ، لأن «الخلط بينهما يؤدى مثلا إلى القول بأن هناك أزمة ثقافية ، بينما التمييز بينهما يوضح أن الأزمة فى جوهرها هى أزمة الثقافة الرسمية المرتبطة بالسلطات التى أخفقت فى إنجاز مهامها الأساسية ، أما الثقافة الوطنية الديموقراطية فلها مشكلات أخرى هى مشكلات النمو والصعود»[٢٧] .

(٣) قواعد الإحالة . . . ومفهوم الحساسية الجديدة :

هذا الاعتراف شبه الجمعى بوجود مجموعة من المتغيرات المهمة التى بدلت صورة الواقع وفهم الكاتب له ، وذلك الإحساس العام بالضيق بأشكال الكتابة التقليدية والرسمية منها على وجه الخصوص ، هو الأساس الذى ينهض عليه مفهوم الحساسية الجديدة . ولابد هنا من الإشارة إلى أن تغير الواقع وحده ، لا يكفى لتغيير فهمنا له ؛ ولكن تبدل تصورنا للواقع ، وتغير إحساس الكاتب بمكانه ودوره فيه ، هو الذى يؤدى ـ من ثم ـ إلى تغير ما أسميه بـ «قواعد الإحالة» وهى القواعد التى تتحكم فى طبيعة العلاقة المعقدة بين الفن والواقع ، وبين الكاتب ومجتمعه ، وبين العمل الإبداعى والتقاليد والمواضعات الأدبية التى تنهض عليها عمليتا الخلق والتلقى ، وعلاوة على ذلك بين العمل الفنى وكل المسلمات التى تنطوى عليها التقاليد والمواضعات الحضارية السائدة فى الواقع الذى يصدر عنه ويطمح إلى تحقيق الفاعلية فيه . وهذه العلاقة مضمرة فى كل الأعمال الإبداعية مهما كانت طبيعة توجهاتها ، أو نوعية قضاياها وعوالمها . وإذا ما تغيرت قواعد الإحالة تغير معها الفن ، وتغيرت من ثم الحساسية الفنية أو الأدبية ذاتها . ومن هنا فإن مفهوم الحساسية الجديدة ليس مجرد تعبير عن تغير الإحساس ، كما أشار البعض ، وإن تضمن فى داخله معنى هذا التغير ، ولكنه ، كأى مصطلح أدبى أو نقدى ، ينطوى بطبيعة الحال على الدلالات اللغوية العادية للفظة ، ولكنه فى الوقت نفسه أكثر منها ثراء ؛ لأن الاستخدام الاصطلاحى لأى كلمة ، يضفى عليها بالقطع معانى جديدة ، وإلا تجمدت الألفاظ وكفت اللغة عن التطور ، كما أنه ـ بما هو مفهوم أدبى أو نقدى ـ يرتبط بشكل أساسى بمفهوم قواعد الإحالة ذاك ؛ لأن للحساسية الأدبية المتميزة قواعد إحالتها الخاصة والثابتة برغم تعدد تبدياتها وتجلياتها الفنية . وبدون ربط المفهومين معا يشيع القول فحسب عن مجرد تغير الأحاسيس ، ويكثر الخلط حولها .

وربما كان الفصل بين المصطلحين هو السبب فى كثرة اللغط واللبس الذى أحاط بمصطلح الحساسية الجديدة ، بالرغم من أن هذا المصطلح ـ المهم نابع من مسيرة أدبنا،ومصوغ من أديم تجربتنا المتميزة ، ومن محاولة اكتشاف «القوانين الأساسية التى حركت دولاب أدبنا الحديث ، والقيم الجمالية التى خايلته وأراد أن يحققها فوصل أو تعثر»[٢٨] ، ومن الرغبة فى بلورة تلك القوانين فى رؤية نقدية متفردة . والغريب أن الذين رفضوا هذا المصطلح من مختلف الأجيال الأدبية قد عبروا عن الظاهرة التى ينطوى عليها بألفاظ وصياغات أخرى ، وأشاروا إلى القضايا التى يسعى إلى بلورتها بصور مغايرة ، بل لقد تجسدت حقيقته فى كثير من أعمال من رفضوه من الكتاب المجيدين . وربما جنى على مفهوم الحساسية الجديدة الاستعمال الخاطىء له ، أو ردود الفعل الشخصية تجاه بعض الذين آثروا استخدامه ، ولم يبذلوا جهداً كافياً لتوضيح دلالاته الثرية والمعقدة . وربما جاء اللبس فى التعامل مع هذا المصطلح المهم ، من الاعتماد على تعريف إدوار الخراط له[٢٩] ، وهو تعريف يعد أقرب إلى التوصيفات الإبداعية ، منه إلى التحديدات النقدية الواضحة . لهذا كله كان من الضرورى أن نتريث قليلا عند كل من هذين المصطلحين الأساسيين ، وسأبدأ بمصطلح «قواعد الإحالة» لأنه مصطلح لم يثر حوله ذلك اللغط الذى لف فى ضبابه مصطلح «الحساسية الجديدة» .

ومصطلح «قواعد الإحالة» من المفاهيم المهمة التى تتعلق بإشكاليات إنشاء النص الأدبى وقوانين تلقيه معا ، والتى لم يولها النقد العربى عناية كافية . ذلك لأننا نسلم دون تمحيص بأن هناك علاقة ما بين العمل الأدبى والواقع ، دون أن نهتم كثيراً باستقصاء أبعاد هذه العلاقة أو تعرف مكوناتها والعوامل المتحكمة فيها . كما أننا نركن كثيراً إلى دور مجموعة المواضعات والتقاليد الفنية والأدبية الحاكمة لعملية القراءة ، والمحددة لطبيعة الاستجابة إلى العمل الأدبى ، دون الدخول فى خرائط التعامل مع قوانين التلقى ، وقواعد إعادة تخليق النص الأدبى عند قراءته ، كما أننا لم ندرس بشكل كاف طبيعة تبلور المواضعات الأدبية المتحكمة فى قواعد التلقى ، وتأثيرها على البنية الفنية للنصوص الأدبية ، وعلى تطورها . صحيح أن معظم نقادنا على وعى بقضية «الممكن» و «المحتمل» الأرسطية ، وهى قضية تنطوى فى المحل الأول على رسم واضح لتراتب الأولويات فى سلم قواعد الإحالة ، وعلى فهم متميز لعلاقة الأدب بالواقع ، إلا أننى لا أغالى إذا قلت إن معظم النقد العربى الحديث قد أساء فهمها كثيراً . لكن هذا الوعى لم يتطور إلى دراسة لأساليب تغير تلك القواعد ، أو حتى إعادة ترتيبها وفقاً لمتغيرات المواضعات والأساليب الفنية أو الأدبية المختلفة . ذلك لأن معظم النقد العربى قد وقع خلال مدة طويلة فى أحابيل الفصل الساذج بين الشكل والمضمون ، والمعنى والمبنى أو الأداة والرؤية (سمها ما شئت) على النحو الذى لم يمكنه من اكتشاف ما يدعوه الشكليون الروس بدوافع الأداة Motivation of Device التى تفتح الباب أمام تناول قضايا تشكلات المعنى فى النص الأدبى ، وتعرف محتوى الشكل ، لا من حيث دلالته على المعنى فحسب ، ولكن من حيث علاقته بموقف النص من العالم ، وعلاقاته الأيديولوجية به كذلك .

وقد كرس رواد الكتابات القصصية الأوائل ـ بوعى أو بدون وعى ـ جزءاً كبيراً من جهودهم الأولى لإرساء مجموعة من القواعد التى تصاغ وفقاً لها علاقة أعمالهم القصصية بالعالم الواقعى . وما المقدمات الطويلة التى ننتقدها الآن فى النص القصصى ، والحيل الخاصة باطلاع القارىء على أسرار شخصية حقيقية من أسلوب المذكرات ، إلى التمهيد للعمل بادعاء أن الكاتب وجد مخطوطته لدى صديق مات ، أو استأمنه عليها صديق حى ، إلى غير ذلك من حيل تغيير الأسماء ، والحديث عن أن أية مشابهات بين النص وأى أشخاص

أو أحداث واقعية هو محض مصادفة .. إلى آخر هذه الأساليب — ما هى إلا محاولة واعية من الكاتب لاستدراج القارىء إلى التيقن من وجود مطابقة بين النصيّ والواقعيّ . ومن هنا كان من الطبيعى أن تشيع بين النقاد ، فى تلك المدة ولمدد طويلة تالية ، محاكمة النص الأدبى وفق معايير صدقه الواقعية فى المحل الأول . ومن يدرس مثلاً أعمال محمود طاهر لاشين الرائدة فى حقل الأقصوصة يجد أنه قد أنفق جهداً كبيراً فى استخدام مقدمات أقاصيصه لإرساء مجموعة من قواعد الإحالة تستهدف تأسيس علاقة انعكاس مباشرة بين الأدب والواقع . ولقد كان من العسير ، إن لم يكن من المحال ، على كاتب له حساسية لاشين ورهافته أن يهمل تلك المقدمات غير الموظفة فنياً فى نصوصه القصصية الجميلة ، وذلك لوعيه بأهمية تأسيس قواعد الإحالة تلك ، وبأنه يتعامل مع قارىء لم يتمرس بعد بتقاليد الفن القصصى ، ولم تصبح مصادرات هذا الفن الأساسية جزءاً من تكوينه الثقافى العام . ومن هنا لم يستطع الناقد والفنان الكبير يحيى حقى أن يطرح فى تلك المرحلة الباكرة من تعامله مع نصوص لاشين القصصية[٣٠] مقولته المهمة عن أن القصة القصيرة هى « قصة ذات مقدمات طويلة محذوفة » .

وحتى يتضح الفرق بين مجموعتين مختلفتين من قواعد الإحالة ، علينا أن نتأمل على سبيل المثال الفرق بين أقاصيص « أبو سيد » ، و« مشوار »، و« المجانة » ، و« بصرة » ، و« الحادث » ، و« فى الليل »[٣١] ، و« اليد الكبيرة » ، و« تحويد العروسة » ، و« طبلية من السماء » ، و« حادثة شرف »[٣٢] ، من أقاصيص يوسف إدريس الأولى ، وبين عشر أقاصيص أخرى للكاتب نفسه ، هى : « الأورطى » ، « قصة ذى الصوت النحيل » ، و« اللعبة »[٣٣] ، و« المرتبة المقعرة » ، و« النقطة » ، و« العملية الكبرى »[٣٤] ، و« العصفور والسلك » ، و« الخدعة » ، و« هى » ، و« بيت من لحم »[٣٥] من مرحلة تالية — أن نتأمل الفرق من حيث العلاقة التى تقيمها نصوص كل مجموعة من المجموعتين بالواقع ، ومن حيث نوعية الأدوات والاستراتيجيات النصية المستخدمة فى كل من المجموعتين . ففى الأقاصيص العشر الأولى — وهى جميعا من أقاصيص الخمسينيات — نستطيع الحديث بيسر عن نوع من مشابهة الواقع ومحاكاته ، لا من حيث التفصيلات وحدها ، ولكن أساسا من حيث المنطق الذى يحكم تلك التفصيلات ويسيطر على تعاقبها ، والعلاقات التى تحدد فهمنا لها ، وتفاعل بعضها مع البعض الآخر . ويسرى هذا المنطق فى مختلف أرجاء النص ، ويتحكم فى طبيعة اللغة التى يتشكل بها ، وفى نوعية الأدوات والاستراتيجيات النصية المستخدمة . فالمنطق الذى يحكم مختلف تفصيلات العالم الفنى هو المنطق نفسه الذى تخضع له الحياة الواقعية التى يرمى إلى تصويرها ، وهو الذى يحدد طبيعة المصطلح النقدى المستخدم فى التعامل مع مثل تلك النصوص ؛ وإلا لما وردت فى تلك المرحلة اصطلاحات مثل « المحاكاة » و« الحياة الواقعية » و« تصوير » و« الواقع » . كما أن هذا المنطق هو الذى يمكن القارىء الخبير بعالم الكاتب وأسلوبه — يمكنه من تكوين مجموعة من التوقعات التى قلما تخيب أثناء القراءة ؛ لأننا هنا بإزاء منطق التسلسل السببى ، والتتابع الخطى ، الذى تؤدى فيه الأسباب إلى النتائج بطريقة طبيعية ومتوقعة . وهو أيضا منطق التساوق البنائى فى العمل ، ذلك التساوق الذى تختار الجزئيات وفقاً لتحديداته الصارمة ؛ فاستبعاد جزئية منه ، أو استخدامها فيه ، يخضعان لمعقولية حدوث ذلك ، أو عدم إمكانية حدوثه فى الواقع الخارجى بالدرجة الأولى ؛ لأن هذا الواقع هو مايطمح العمل الأدبى إلى محاكاته ، وهو من ثم المحك الموضوعى للحكم على النص الأدبى ، برغم التسليم باستقلاليته النسبية عن هذا الواقع الذى أنجبه .

أما الأقاصيص العشر الثانية — وهى جميعا من أقاصيص مرحلة الستينيات — فإن مجموعة القواعد التى تنهض عليها قوانين إحالتها للواقع ، أو بالأحرى بالإطار المرجعى الذى تتعامل معه ، تختلف عن ذلك كلية . إننا بداية لا نستطيع أن نستخدم معها اصطلاحات مثل « الواقع » أو « المحاكاة » ، لأن ما يقع فيها لا علاقة له بقوانين الواقع الخارجى ، ولا ينهض على منطق التوقعات المعروفة فيه . فمعظم هذه الأقاصيص تنحو إلى الشاعرية والتجريد ، فى مقابل ميل الأقاصيص السابقة إلى استعمال لغة الحياة اليومية والتجسيد . وحتى إذا ما عثرنا فى بعض أقاصيص هذه المجموعة على تفصيلات ، يمكن القول بأنها تشبه التفصيلات الواقعية ، فإن هذا الشبه ليس خادعاً فحسب ، ولكنه مجرد شبه خارجى فى التفصيلات وحدها ، لا فى المنطق الذى يحكم علاقات تلك التفصيلات الداخلية ، أو دلالاتها النصّية . كما أن وقوعنا فى أسر هذا الشبه ، هو صنو إخفاقنا فى الدخول إلى عالَم النص الحقيقى ، أو تعرف تشكلات المعنى فيه . فمشابهة الواقع فى أقاصيص هذه المرحلة ليست هدفاً ، كما هو الحال فى أقاصيص المرحلة السابقة ، (أو تراني أستبق الأمور ، وأقول فى أقاصيص الحساسية السابقة ؟)ولكنها وسيلة ؛ وشتان بين الأمرين . فضلاً عن أن تلك المشابهة تقف عند حدود التفصيلات ، ولا تجاوزها إلى المنطق الذى يتحكم فيها ؛ بل من الممكن القول بأن غاية هذه النصوص هى نقيض غاية سابقتها ؛ أى أنها تعمد إلى كسر أى علاقة مباشرة لها بالواقع الذى صدرت عنه ، وإلى تأكيد اختلافها مع قوانينه الحاكمة .

ومن هنا نجد أن منطق التتابع فى هذه الأقاصيص ليس هو بأى حال من الأحوال المنطق السببى الذى تؤدى فيه المقدمات إلى النتائج ، ولكنه منطق آخر مغاير أقرب ما يكون إلى ما يدعوه كينيث بيرك بالتتابع الكيفى Qualitative Progression . « فبدلا من أن يهيئنا حدث فى الحبكة للأحداث الأخرى المحتملة فيها ، كما يهيئنا قتل ماكبث لدنكان لموت ماكبث نفسه ، فإن تقديم خاصية ما يهيئنا لخاصية أخرى ... ويفتقر مثل هذا التتابع إلى الطبيعة التوقعية التى يتسم بها التتابع السببى . لأننا لا نُهيأ هنا للمطالبة بخاصية معينة تتبع الخاصية السابقة عليها ، بقدر ما نُعدّ للتعرف على تلك الخاصية بعدما يقدمها لنا النص . إننا نوضع فى حالة عقلية يمكن أن تعقبها حالة عقلية أخرى »[٣٦] . وتلعب علاقات التجاور والتكرار (أى تكرار كل خاصية لبعض عناصر من الخاصية السابقة ، واحتواؤها على أجنة من عناصر الخاصية التالية) والتفاعل دوراً أساسياً فى بناء منطق العمل الداخلى ، وفى إبراز معالم اختلافه عن المنطق الواقعى المألوف . وينعكس هذا الاختلاف كذلك على مفردات اللغة ، التى يصوغ منها النص عناصره ، وعلى علاقاتها السياقية على السواء ؛ فلا تنحو إلى مشابهة اللغة الواقعية المستخدمة فى العالم الواقعى ، بل إلى التميز عنها ، والاختلاف عن مفرداتها وإيقاعاتها . ومع هذا فإن غاية النص من هذا كله هى — ويا للمفارقة — إرهاف حدة علاقته بالواقع ؛ لأنها

تعى أن التغيرات الجذرية التى انتابت الواقع هى التى تتطلب منهجاً جديداً فى التعامل معه .

وحتى نتعرف حقيقة هذا المنهج وجمالياته ، علينا أن نتريث قليلاً عند المصطلح الثانى فى هذه الثنائية الفاعلة وهو « الحساسية الجديدة » .

(٤) الحساسية الجديدة . . . دلالات المصطلح وآفاقه :

يدعونى اللبس الذى اكتنف هذا المصطلح ، واللغط الذى أثار حوله سحابة من سوء الفهم ، إلى البدء بتعرف الدلالات اللفظية لهذا المصطلح ، قبل ربطه بقواعد الإحالة ومتغيرات الواقع الأدبى العربى . ومن البداية أحب أن ألجأ إلى تعريف هذا المصطلح ، عن طريق استخدام مقابله الإنجليزى الذى يوضح ، أكثر من غيره ، أن هناك لفظتين متباينتين فى اللغة الانجليزية لكلمة الحساسية تلك ، وأن لأحدى هاتين اللفظتين تاريخ اصطلاحى طويل فى النقد الإنجليزى . فهذا المصطلح لا يترجم إلى الإنجليزية على أنه New Sensitivity كما فهمه الكثيرون : فالجدة فيه ليست نقيض القديم Old ، ولكنها رديف الحديث ؛ ومن هنا فإن مقابله الإنجليزى ، هو Modern Sensibility ؛ وهذا يعنى أن الجدة فيه مستقاة من اللفظة Modern ، وهى وثيقة الصلة بمفهوم الحداثة Modernism ، وحتى بما بعد الحداثة Post Modernism فى النقد الأدبى الإنجليزى والغربى بصفة عامة ؛ وهى جميعا من المفاهيم المهمة التى سنعود إليها فيا بعد . كما أن الحساسية فيه ليست مستقاة من كلمة Sensitivity التى تشير إلى الجوانب الحسية ، أو إلى كل ما له علاقة بالمشاعر الرقيقة ، أو الانفعالات المتقلبة ، أو بعبارة أخرى ، كل ما يتصل بالجوانب المادية أو الاستعارية لحاسة اللمس ، ولكنها مستمدة من كلمة Sensibility التى تدل فيها الحساسية لا على الانفعالات المتقلبة ، وإنما على الوعى والإدراك ؛ سواء أكان هذا الإدراك عن طريق العقل أو الحس ، أو عن طريقهما معا ، والتى تنطوى لربطها بين الاحساس Sense والقدرة Ability على المقدرة الحدسية المتصلة بكل من الوعى والإدراك فى مجال المعرفة ، التى تنقسم على الصعيد الفلسفى إلى « معرفة حدسية ومعرفة منطقية : معرفة أعطتها المخيلة ، أو معرفة أكسبها العقل ؛ معرفة بالفردى أو معرفة بالكلى ؛ معرفة بالأشياء الفردية أو بالعلاقات التى بينها ، فهى فى آخر الأمر إما مبدعة صور ، أو منتجة تصورات »[٣٧] ، ومن هنا فإن المصطلح ، حتى على المستوى اللفظى البحت ، أعمق بكثير مما يبدو لنا من الفهم المبتسر الشائع له .

وإذا ما كشفنا عن تلك اللفظة المهمة فى قواميس المصطلحات الأدبية سنجد أن الاستعمال النقدى لها قد وسّع أفقها الدلالى إلى حد كبير . إذ يرى سكوت فى (المصطلحات الأدبية الراهنة) أنها تعنى « القدرة على الإحساس ، والانفتاح غير العادى على الانطباعات الوجدانية ، والاستجابة للظواهر الجمالية . وقد تمثل هذا الاستعمال فى عنوان رواية جين أوستين Sense and Sensibility ؛ حيث نجد أن كلا من الخاصيتين ممثلة بإحدى الشخصيتين الأساسيتين والمتعارضتين فى القصة »[٣٨] ، أى أن لفظة Sensible توشك أن تكون بالنسبة لمن يعرف هذه الرواية المهمة النقيض الكامل لكل ما هو حسى أو مرتبط بالأحاسيس والانفعالات ؛ إذ ترتبط فى شخصية « إلينور داشوود » نقيض شقيقتها الحمقاء الأنانية « ماريان » ، بكل ما هو عقلانى ، وبالسيطرة الكاملة على المشاعر ، والتحكم العقلى فى الغرائز والانفعالات ، وبالمعرفة المستبصرة بالآخرين ، والاحترام العميق لإنسانيتهم . وهذه الحساسية لا ترتبط بالفطرة وحدها ولكنها وثيقة الصلة بما دعاه فلوبير بـ « التربية العاطفية Éducation Sentimentale » .

أما (قاموس المصطلحات النقدية الحديثة) لفاولر فإنه يربط هذا المصطلح فى الأدب ببزوغ الاتجاهات العقلانية ، وبالرغبة فى إيجاد مفهوم يوائم بين أهمية العقل والعاطفة ، دون التضحية كلية بدور المشاعر وفاعلية الحدوس المستبصرة ؛ ومن هنا تبلور « مفهوم القدرات الذاتية الداخلية ، أو الوعى الانفعالى الذى دعى باسم الحساسية . . . والذى أصبح فيا بعد شعاراً لعصر بأكمله »[٣٩] . وقد ارتبط هذا المفهوم بالتشوف إلى معرفة كل ما هو عادل فى المجتمع ، وكل ما هو جميل فى الطبيعة ، وإلى إسباغ نسق ونظام على العالم ، واليقين بأن السبيل الوحيد إلى احتياز هذا كله هو الإبداع والفن ، الذى تتحقق به كينونة الإنسان ؛ كل ذلك على النحو الذى صارت معه تلك الحساسية صنو الإبداع ، وشرطه الأساسى ، كما ارتبط هذا المفهوم كذلك بالنزعة التى ترى أن الإبداع الأدبى عملية تسعى إلى تحقيق استغراق المتلقى فيها ، لا استبعاده منها ، والتى تعود جذورها اليونانية إلى لونجينياس ، وليس إلى أرسطو ؛ لأن النزعة اللونجينية ، وهى المصدر الأساسى لمعظم نظريات القرن الثامن عشر الجمالية ، وما خرج من إهابها من رؤى ومقولات طوال القرنين الماضيين ، تسعى إلى استقصاء الأبعاد النفسية للعملية الإبداعية ، ولآليات استجابة المتلقى للأعمال الفنية على السواء ، وليس إلى التركيز على الجانب التصنيفى كما هو الحال بالنسبة لنزعة الأرسطية »[٤٠] .

أما رايموند وليامزفإنه يفرد لهذا المصطلح ثلاث صفحات كاملة فى كتابه المهم (كلمات أساسية) أو (كلمات مفاتيح)[٤١] ، يبدؤها بالاعتراف بأنها كلمة بالغة الأهمية فى اللغة الإنجليزية فيا بين القرنين الثامن عشر والعشرين ، ويعترف فيها بصعوبة هذا المصطلح وغناه التأويلى بالدلالات والإيحاءات ، ويتابع فيها دلالاتها المتباينة طوال هذه المدة . ومن أهم ثمار هذه المتابعة اكتشاف البعد الاجتماعى لهذا المصطلح بوصفه نوعا من الحكم الاجتماعى العام باحتياز مجموعة من الخصائص والقدرات الاجتماعية من ناحية ، وامتلاك المقدرة الثقافية على الحكم والتمييز والتمتع بذوق أدبى رفيع من ناحية أخرى ؛ على الصورة التى ارتبط معها هذا المفهوم بنوع من الوعى الحداثى المعقد الذى تنطوى فيه المعرفة على قيمها الأخلاقية والضميرية . ثم يكشف لنا وليامز كيف أن الاستخدام الأدبى لهذا المصطلح قد أدى إلى مبارحته الدائمة لدلالته اللغوية القديمة التى كانت تربطه بـ « عملية » الإحساس ، واقترابه المستمر من عملية الحدس الفنى والتمييز التى تتصل بمسألة القدرة على الحكم ، والاستجابة العقلية الحصيفة للمثير . وبذلك انفصلت اللفظة فيه عن الجانب الحسى الذى يصف حالة عضوية أو شعورية ، وارتبطت برؤية ما وبموضوع الذوق بكل دلالاته الإجتماعية والحضارية ، وبكل ارتباطاته بالثقافة والقدرة على الحكم والتمييز ، الذى ينهض على التوازن الحساس بين

العقل والعاطفة ، بل ارتبطت كذلك بالوعى والضمير على الصورة التى أصبحت معها نقيضاً لكـل من تبسيطات النـزعتين الأخـلاقية والعقلية .

« أما فى القرن العشرين ، فقد أصبح مصطلح الحساسية مصطلحا رئيسياً لتحديد المنطقة الإنسانية التى يتعامل الفنان معها ، ويعمل فيها ويتوجه إليها . . . لقد أصبحت الحساسية كلمة جامعة ومجمعة ، فقد تحولت من نوع من الاستجابة ، إلى معـادل لتكوين عقـل ما ؛ إلى نشاط كلى ؛ إلى طريقة كاملة للتصور والتلقى لا يمكن اختزالها إلى أى من الفكر أو المشاعـر . . . وقد أصبحت الحسـاسية عَلَماً عـلى تلك المنطقة التى يُستقى منها الفن ، ويتُلقى عبرها . . . واتسمت ، حتى الستينيات من هذا القرن ، بسمات اجتماعية عامة ذات خصائص شخصيـة ، أو بـالأحـرى بـالاستيعـاب الفـردى لتلك السمـات الاجتماعية العامة »[٤٢] . وهذا المعنى الذى تنطوى عليه الكلمة الآن هو الذى تتشكل فى أفقه الدلالى والاصطلاحى أهم سمـات رديفه العربى « الحساسية الجديدة » ، لأن الحساسية فيه ليست مجرد استجابة شعورية ، أو رد فعل فردى يتفاوت من شخص إلى آخر ، برغم وجود تلك التفاوتات الذاتية فى داخل إطار الحساسية الواحدة ، ولكنها إطار معرفى وجمالى عام ، يشمل الإبداع ، وطرائق تلقيه ، ويمكن الحديث عن خصـائصه المشتـركة ؛ وأهم من هـذا كله ، تـنطوى مفرداته الإبداعية المتباينة على مجموعة متجانسة من « قواعد الإحالة » المختلفة جذرياً عن تلك التى سادت فى الحساسية السابقة عليها ، والتى سنعود إليها بعد ذلك بشىء من التفصيل .

(٥) جدليات الحداثة . . . وآفاقها العربية :

لكن مفهوم الحساسية الجديدة العربى يـرتبط ، علاوة عـلى ذلك كله ، بمفهوم الحداثة ، لأن الجدة فى المصطلح العربى مستقاة ، كما ذكرت ، من هذا المفهوم الذى لا يقل إشكالية عن سابقه . فإذا كانت الحساسية فى هـذا المصطلح الجديـد ليست مـرادفـاً لـلأحـاسيس والمشاعر ، فإن الحداثة فيه هى الأخرى ليست مجرد نقيض للقديم أو السائد أو المألوف ، وإن انطوت على هـذا كله . ولكنها بمـا هى اصطلاح أدبى خاص ، خارجة من إهاب دلالات اللفظة اللغوية ، التى تقيم تناقضاً بين الحديث والقديم ، وتربط الحداثة بـالابتداء ؛ والابتداء أصل الإنشاء ، وهو من ثم مصدر الجديـد الذى لم تسبق معرفته من قبـل . وهى مرتبطة علاوة عـلى ذلك بمعانى المصطلح الأدبى ، وبما أثاره من قضـايا ومنـاقشات فى الغـرب وفى أدبنا عـلى السواء . ولهذا فإننا سنتريث قليلاً عند هذا المصطلح ، حتى تتضح مختلف أبعاد تناولنا لاصطلاحنا الرئيسى : « الحساسية الجديدة » .

ومن البداية فإننى أتفق مع إيهـاب حسن[٤٣] فى رفض فكرة وضـع تعريف محدد لهذا المفهوم الذى يتفق معظم دارسيه على تـأبيه عـلى الانحصار فى أسر أى تعريف محدود ، وتملصه الدائم من أى محاولة لتحديده بشكل صارم ، سواء على الصعيد التاريخى أو الأدبى . ذلك لأن أى محاولة لتعريف الحداثة تنطوى منطلقا عـلى عدم فهم لتلك الظاهرة المتشابكة المعقدة[٤٤] . وكأن سمات المفهوم الحداثية نفسهـا ، قـد تسربت إلى طبيعـة التناول النقـدى له ، أو بـالأحرى فـرضت بأصالتها وقوتها ، منطقها على من يطمع فى التعامل النقـدى معه ؛ فمن الطبيعى ــ والأمر كذلك ــ أن تتأبى « الحداثة » على التعريفات البسيطة أو المحددة ، إذا ما كان التناقض هو الساحة التى توجد فيها الحداثة ، بما هى رؤ ية ومفهوم .

ولذلك سوف أنتهج المنهج الذى اختطه إيهاب حسن فى التعامل النقدى مع هذا المفهوم المهم من خلال طرح مجموعة من المؤشرات والفضاءات Rubrics and Spaces ، أو القواعد والمناطق التى تؤثر على عملية إبداع النصوص الأدبية ، وتحوير مناخ تلقيها ، وتغير قواعد الاستجابة لها ، والتى يستطيع القارىء ، إكمالها بنفسه ، بناء على خبرته الخاصة . وعندما أحيل إلى القارىء ، فإن تلك الإشارة تنطوى بشكل ما على ما طرحه أورتيجا إى جاسيت من أن الحداثة تنحو إلى « تقسيم جمهورها بشكل ارستوقراطى إلى قسمين : الذين يفهمونها ، والذين لا يفهمونها ؛ الذين دربوا على أسنيبها واستوعبوا افتراضاتها وارتضوها ، أو بالأحرى تواطأوا على قبولها ، والذين يجدونها غير قابلة للفهم أو الاستيعاب بل معادية »[٤٥] . ومن هنا فإن تلك الإشـارة تتوجه إلى هـذا النوع الأول من القـراء ، وتستبعد بـآليات منـطقها الداخلى النوع الثانى .

وقد ذكر إيهاب حسن فى هذا المجال سبعة مؤشـرات ومناطق ، لا يمكن استبعاد فاعليتها فى واقع ظاهرة الحداثة العربية ، بل يمكن أن نضيف إليها عدداً آخر من المؤشرات وإن كان من الضرورى إعادة صياغة تلك المؤشرات والفضاءات ، لا لتلائم الظاهرة العربية ذات الملامح المتميزة فحسب ، ولكن لتندمج فيها فضاءات الحداثة الغربية ومحددات آفاقها بمؤشرات بزوغ ما بعد الحداثة فى الغرب كذلك ؛ لأن الحداثة العربية قد أفادت ، ولا شك ، من خبرات التجـربتين الغربيتين معا .

ولنبدأ أولاً بتلك المؤشرات والفضاءات السبعة ، ثم نتبعها باثنين آخرين :

١) الظاهرة الحضرية :

الظاهرة الحضرية فى سطوتها التى غيرت صورة الحيـاة ، وبدلت إيقاعها ، وأثارت الشك حول الطبيعة منذ مدينة بودلير ، حتى باريس بروست ، ولندن إليوت ، ودبلن جويس ، وقاهرة عادل كامل . فلم تعد المسألة قضية مكـان ، بل نمط وجـود ، وحضور فضـاء مزهق مهدد .

إن الوجود فى قاهرة اليوم مثلا لا يختلف من حيث الـدرجة عن الحيـاة فى ريف هيكل أو تيمور ، أو فى قاهـرة لاشين أو الحكيم ، أو حتى نجيب محفـوظ ، وإنمـا من حيث النـوع . ألا تشهـد بتلك الاختلافات الجذرية قـاهرة إدوار الخـراط ، ويوسف الشـاروني ، وفتحى غانم ، وابراهيم أصلان ، وبهاء طاهر ، وجمال الغيطانى ، ومحمد حافظ رجب . أيمكن أن تتعرف قاهرة الثلاثينيـات نفسها فى تلك الأعمـال الحديثـة ، بـرغم وحدة التضـاريس، وعـدم تغير الجغرافيا ؟ بالقطع لا ! لأن التغير الذى انتاب المدينة ، ليس من تلك التغيرات التى تتناول سطوح الأشياء ، أو تهتم بما يجرى لتضاريسها الخارجية ، ولكنها تهتم بزلزلة الـرواسى الاجتماعيـة والأخلاقيـة ، وتزعزع بنية العلاقـات الإنسانيـة وأسسها القيميـة . فهذه القـاهرة الجديدة ليست طالعة من رحم المدينة التى كـانت واحدة من أبـرز

حواضر المنطقة ، بل العالم بأسره ، وإنما من قلب عالم جديد ، أصبحت فيه الكرة الأرضية برمتها قرية كونية صغيرة Global Village ، ضئيلة الشأن ، ومهددة بأخطار الفناء والتلوث المستمرة ، فى عالم فقد إحساسه بمركزيته ، وتحول إلى سفينة فضاء تتقاذفها الرياح بعد أن فقدت أجهزة التوجيه . وفى قلب هذه السفينة الضائعة فى وسط أمواج الكون المتلاطمة ، يتصارع طاقمها المنقسم على نفسه إلى قوميات ، وقبائل ، ولغات ، وكتل . فالمدينة الحديثة إذن لم تعد وعاء للتماسك الاجتماعى ، بل ساحة للصراع والتجزىء والفوضى ؛ إنها مدينة الإضرابات ، والسجون ، وتفشى الجرائم ، والشبق ، والعنف ؛ إنها مدينة ديونسيوس الجديد ؛ أو تراه ديونسيوس المقلوب ؟

٢) النزعة التقنية :

تتحول التقنية إلى نزعة مؤثرة ، عندما تجاوز تراكماتها حدود الوحدات المعزولة لتصبح أداة فاعلة فى تكوين الرؤية ، وضبط إيقاع الحياة ذاتها ، وعندئذ تعيد كل من المدينة والآلة صياغة الأخرى ، وتتنامى النزعة إلى المركزية ، فتتشتت معها الإرادة الإنسانية .

وأثر التقنية أكثر مراوغة من أن يطل على أفق الحداثة على هيئة موضوع من موضوعات استقصاءاتها المتعددة ، وإنما يتحول إلى صيغة من صيغ صراعاتها الفنية . ألا تشهد تأثيرات التجريدية ، والتكعيبية ، فى الرسم المصرى المعاصر بأنها تنطوى على ردود فعل غير مباشرة للنزعة التقنية ؟ وكذلك الحال بالنسبة للزمن البرجسونى ، والفضاء الأسطورى ، ومختلف صور السيمياء والسحر والعرافة الحديثة ، وتهرؤ الحساسية وتفككها ، وغير ذلك من التجليات المراوغة لأثار النزعة التقنية ، التى لم تستخدم بشىء من البراعة تطابق عالمنا العربى ، إلا للتحكم فى الأفكار ، والقمع ، ومراقبة الحريات . وقد أدى الوعى الزائف بأهمية الوسائل التقنية الحديثة ، واحتلالها مكانة أعلى من الفنون فى سلم تراتب الأولويات إلى تهميش الفن ، وتكريس دونيته بإزاء سطوة الإعلام Ephemeralization الحكومى ، والقول بلا جدواه . كما أدت هزيمة يونيو إلى إحساسنا بتخلفنا التقنى الذى مالبث أن شجع النزعة إلى عبادة التقنية ، وتفتيت الوعى ، وتحويل الأشياء المحسوسة إلى مجردات . كما أن تنامى النزعة التقنية على الصعيد العالمى ، وغزو الفضاء ، وتلويث الكرة الأرضية ، وسيطرة الكومبيوتر بما هو وعى بديل ، أو وعى آلى بالغ الدقة والصرامة ، لم يؤد إلى زيادة إحساس الإنسان بقدراته ، بل ضاعف شعوره بمحدوديته .

٣) الإجهاز على إنسانية الفن :

ترجع هذه الفكرة أساسا إلى أورتيجا إى جاسيت فى كتابه الشهير الذى يحمل هذا العنوان[٤٦] . وما يعنيه إى جاسيت بذلك ، هو سيادة الاتجاه نحو النخبوية Elitism فى الفن ، والنزوع صوب التجريد ، والاهتمام بالمفارقة بما هى أساس بنائى ، حيث تصبح للأسلوب اليد الطولى فى العمل ، وتسود ردود الفعل المختلفة ضد الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والجماهيرية ، وتتنامى الدعوة إلى أنه ليس من وظيفة الفن الدفاع عن قضايا الشعب ؛ ويصبح الشعر بذلك هو كيمياء الاستعارات العليا . وبدلا من الشخصية الفيتروفية Vitruvian Man التى كان ليوناردو دافينشى يعدها المعيار الأسمى للإنسان ، نجد أن الفن الحديث قد قطع أوصال بيكاسو إلى عدة مراحل . ولم تعد الفكرة السائدة عن الإنسان هى جوهره الإنسانى بل فكرة أخرى تنطوى على رفض حاد لكل ما تواضعنا على عده إنسانيا .

فى هذا المناخ الفكرى تبلغ نخبوية إى جاسيت ، أحيانا ، حد مبارحة الأرستوقراطية الفكرية ، والاقتراب المخافت من الفاشية . وتتذبذب سيطرة المفارقة فى الفن بين التعقيد والشكلية ، بين الترفع الفنى والمواربات الماكرة الموحية بعدم الاكتمال . وتنحو الأعمال الفنية إلى التجريد والتركيب ، وإعادة التركيب والاختزال ؛ أو كما يقول موندريان « إنه من الضرورى لخلق الواقع النقى الخالص تشكيليا . أن نختزل الأشكال الطبيعية إلى عناصرها الشكلية الثابتة ، وأن نختصر الألوان الطبيعية إلى الألوان الأصلية » . وقد أدى هذا إلى ظهور أجنة الاهتمام بمحتوى الأداة الفنية ؛ ذلك لأن الكشف عن أن عناصر الفن التشكيلى البصرية من خطوط وألوان وأشكال تنطوى على قدرة تعبيرية خاصة بها وفى معزل عن أية ارتباطات بأبعاد العالم الخارجى ــ كان هذا الكشف نقلة جمالية مهمة فى هذا الصدد .

لكن هذه النزعة النخبوية ما تنى تفرز بذور الارتداد عنها ؛ فتتخلق أجنة الضيق بالتسلط الفنى بمختلف صوره ، والميل إلى المشاركة فى العملية الإبداعية ، ليصبح الفن جمعيا اختياريا ، إضافيا . ألم يعلن رولان بارت « موت المؤلف » ؟ لقد أخذت الأنا فى التشتت والمعاناة من لعبة استنفاد الذات لنفسها بإزاء مهزلة العبث ، والسخرية القاتمة المرة ، والجنون . وعندما يبلغ التجريد منتهاه ، يطل التجسيد من جديد ، لا فى صورته السابقة ، وإنما فى صورة أكثر حدة تظهر معها القصة اللاقصصية ، أواللامخترعة ، وتبرز معها العناصر الوثائقية والتسجيلية . ومن المفارقات ، أنه مع هذا الواقع الفنى الجديد ، تتراجع الواقعية تدريجيا ، ويحل الإيهام فى الفن والوهم فى الحياة محلها ، وتؤثر نهاية الواقعية تلك ، على إحساس الذات بنفسها ، وبموقعها فى العالم . ولذلك فإن اللاإنسانية فى كل من الحداثة وما بعدها ، تنطوى على مراجعة كل المسلمات البدهية ، وعلى الشك فى كل ما تواضعنا على قبوله ، وعلى إعلاء قيمة التفكير ، والمغامرة فى البقاع البكر ، واستكشاف العوالم المجهولة .

٤) البدائية :

إن الأنماط الثاوية وراء الاتجاه صوب التجريد ، هى بالقطع نتيجة لاكتشاف الفن الأفريقى ، بأقنعته وتماثيله ؛ وهو اكتشاف ما لبث أن أدى إلى الاهتمام بمختلف تجليات الفن البدائى ، والعودة إلى الأساطير ، ومختلف الاستعارات الطالعة من أدغال الأحلام الجمعية ، والوعى المشترك وغيرها من التجليات الماكرة للزمن . لكن هذا لم يدم طويلا ، فسرعان ماأدى الاهتمام بالأسطورة ، والولع بالارتداد إلى منابع الحكمة الشعبية ، إلى رد فعل ينأى عن عالمها ، ويقترب من الوجودية ، أو مما دعاه نورمان ميلار بـ « طاقة وعفوية الزنجى الأبيض» ؛ فانطلقت الذات الديونيسيوسية من عقالها ، وتبدت معها مختلف تجليات المسيح البدائى الجديد ، الذى يؤمل أن يهب أتباعه الخلاص المنشود .

٥) الشبقية :

فى الأدب كله شىء من الشبق ؛ ولكن شبقية ؛ الأدب الحداثى تحك الجلد من الداخل . وهى شىء غير ما اصطلح على معرفته باسم الأدب المكشوف ؛ لإنها ليست مجرد رغبة فى تحرير اللبيدو ، أو لغة جديدة للغضب أو الرغبة ، ولكنها رؤ ية فنية وفكرية معا ، تنطوى على رؤ يا ، وعلى مفهوم جديد للحب ، وللتواصل الحسى ، ونوع خاص من الوعى الإنسانى الذى يسعى إلى أن يعبر عن نفسه جسديا فى العالم . وإذا كان لتلك الشبقية تاريخها الطويل فى الآداب الغربية ، منذ محاكمة (عشيق الليدى تشاتزلى) حتى مصادرة (يوليسز) ، ومحاكمة (مدار السرطان) ، و(فانى هيل)[٤٧] ، فإنها فى أدبنا العربى لا تزال فى لفائف المهد ، أو بدأت بالكاد تحبو فى كتابات محمد عفيفى مطر ، وإدوار الخراط ، ومحمد شكرى ، وصنع الله إبراهيم ، وعبد الحكيم قاسم ، وعبد الفتاح الجمل ، وليلى بعلبكى وغيرهم .

٦) التناقضية :

وهى اللافتة التى يتجمع تحتها كثير من السمات ، التى تطرح التناقض كسمة من سمات مرحلة شاركت فى صياغة المناخ الحداثى ، مرحلة تبلور اللامتصور ، الذى يقع بين مملكة المألوف وبحر المستيريا ؛ مرحلة تفكك القانون ، أو تراخى قبضته على الواقع ، ووقوع الحياة فى قبضة التناقضات المدوخة ، حيث لا منطق ولا استمرارية ، بل تيه أبدى فى مراتع الاغتراب ، ومرابع الضياع . هنا نجد أن مظهر الكبرياء الوحيد المتاح هو كبرياء الفن ، والذات التى تدافع عن شرط شرفها وتساميها ، حيث تلوح فيها وراء تلك التناقضات المتراكبة رؤ يا متوهجة بتحلل ، وبخلاص طالع من قلب هذا التحلل ؛ خلاص لا تعد به ، بقدر ما تبحث عنه . وتبلور التشوف العارم إلى هذا الخلاص تلك الانبثاقات المتتابعة من فورات التحرر ؛ بدءا من التحرر من عمود الشعر ، حتى تحرير المرأة ، وثورة الشباب ، والارتداد إلى فراديس الماضى الضائعة ، علها تلهم المرتدين إليها الصواب ، بعد أن أفقدهم دوار التناقضات صوابهم ؛ أو اللجوء إلى العمليات الفدائية ، والانتحارية ، فى عرس الاغتسال بالدم من أدران الضياع ، والخروج بطهارة الاستشهاد من حمأة الهوان . وفى الجانب المقابل ، ثمة هذا القبول الإذعانى للاستمرارية فى الفن والسياسة والأخلاق ، بل للارتداد إلى الماضى كذلك ؛ وما الحركات السلفية والصوفية وتفشى نبوءات الدمار إلا تعبير عن هذا .

٧) التجريبية :

وتنطوى التجريبية على مختلف أطروحات التجديد ، والانفصال عن المواضعات السائدة ، والولع بألق التغيير فى مختلف المجالات ، وظهور مجموعة من التجارب الشكلية والتشكيلية ، التى لم يعرف الأدب العربى مقدار غناها وتعددها فى تاريخه الحديث من قبل ؛ حيث بداوكأن الهم بالشكل والتجريب هو الهم الرئيسى للأدب العربى فى مختلف أقطاره . ومن هنا شاع تعبير تأسيس كتابة جديدة فى كل المجالات ، وانفتح أفق التجربة الأدبية على تجارب ، وآفاق فنية كثيرة ، من السينما ، وحتى العمارة (راجع الجبل ونجمة أغسطس) ؛ وشاعت ألعاب التوازى ، والارتجال ، والصيغ التبسيطية ، ومختلف ردود الفعل المتعينة على الإيغال فى الشكلية ؛ وذابت الأشكال ، أو بدا كأننا نشهد تحللها الوشيك ؛ واختلطت العوالم ، وتشوشت الاستجابات ، على الصورة التى بدا معها كأننا ودعنا التقليد إلى غير رجعة ، وأطحنا بمختلف المواضعات الجمالية القديمة ، التى كانت تنادى بفرادة الفن ، وبجدلية التراث والموهبة الفردية . ومن هنا تبلورت لغة جديدة فى الأدب ، وخصوصا بالنسبة لتصورنا النظرى والنقدى عنه على السواء . ومن يراجع اللغة النقدية ، والتصورات النظرية عن الأدب ، السائدة فى مجلة كمجلة (فصول) ، ويقارنها باللغة التى سادت فى (الرسالة) فى الثلاثينيات أو الأربعينيات ، أو حتى (الآداب) أو (المجلة) فى الخمسينيات أو الستينيات ، يدرك الفرق الذى أشير إليه بوضوح . ولا أريد أن أقترح مقارنة بين لغة محمد عفيفى مطر الشعرية ، ولغة شوقى أو حافظ ، أو حتى أحمد زكى أبو شادى وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى ؛ أو الفرق بين لغات أدوار الخراط ، وبهاء طاهر ، وبدر الديب ، وإبراهيم أصلان ، وعبد الحكيم قاسم ، وجمال الغيطانى (وأنا هنا أعدد الأسماء لأطرح مجموعة من اللغات القصصية المتنوعة والمتباينة) وبين لغة (لا أقول لغات) طه حسين ، ومحمود تيمور ، ومحمود البدوى ، ونجيب محفوظ ، وحتى لغة يوسف إدريس الباكرة ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وسعد مكاوى — من يراجع ذلك كله يدرك كم تغيرت لغة التعبير الأدبى عندنا . بل إن المقارنة بين لغة أعمال يوسف إدريس الأولى ولغة أعماله الإبداعية الأخيرة تبرز مدى هذا التغير . ولا أريد الاستطراد فى اقتراح مقارنات بين البنى الفنية فى تلك الأعمال جميعا ، لأن أوان هذه المقارنة المهمة سوف يجىء عند تناول الفروق الجوهرية بين الأساس الكنائى لقواعد الإحالة ، والأساس الاستعارى لها .

٨) تراخى القبضة المركزية والاجتراء على الأب :

فقد تخلخلت السلطة المركزية فى المجتمع العربى ، الذى طالما انصاع للسلطة الأبوية ، بمعناها الشامل الذى يمتد من الأب إلى شيخ القبيلة إلى الفرعون ، والذى سادت حوله مقولات فوتفوجل حول الحضارات النهرية ، والنظم الاستبدادية ؛ ليس فقط نتيجة لتعاقب التغيرات الحضارية المختلفة وتراكمها ، ولكن أيضا لأن تعاقب « الانقلابات » ، أو « الثورات » ، على الواقع العربى فى العصر الحديث ، أطاح بمهابة هذا النسق الاجتماعى ، الذى بدأ كنوع من العبادة ثم انتهى إلى نوع من المجتمعات الفصامية ، التى لا تشتط كثيرا إذا قلنا إن الحرية الوحيدة المتاحة فيها هى حرية نقد الماضى ، أو تجريح الأب الاجتماعى ، بعد أن تحصنت الذات فى مكانه الذى احتلته بدلا منه ، فى انتظار/ أو خوفا من أن يطيح بها « انقلاب » جديد . وسنرى فيما بعد كيف أن فقدان الثقة فى المؤسسة السائدة (الأب الراهن) ، كان من العوامل التى أسهمت فى تغير الحساسية الأدبية ، كما أنه شهد فى موت جمال عبد الناصر البطىء ، بعد ١٩٦٧ ، ماذا جرى لآخر الآباء ، وكيف انفتحت بوابات الجحيم ، عقب قعقعة التقوض العظيم . فقد رافق هذا كله تجربة حضارية واقتصادية فريدة فى التاريخ الحديث ، تمثلت فى عودة بلد نام ، ناضل كثيرا من أجل الاستقلال والتحرر ، إلى حظيرة النظام الرأسمالى ، بعد محاولاته المتعثرة للاقتراب من مشارف الحل الاشتراكى . وهى تجربة مهما اختلف تقويمنا لها ، فإننا لم ندرس بعد مدى الفوضى التى

انثابت العلاقات والقيم الاجتماعية والأخلاقية،ولا الآثار التى وقعت من جرائها . ولكننا نستطيع أن نقول بداءة إن المناخ الذى ترتب عليها ، يشبه إلى حد كبير ذلك الذى عانته أوروبا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، والذى وصفه هوسرل فى (أزمة العلوم الأوروبية) بالتأرجح « بين البربرية اللاعقلانية من ناحية ، والبعث الروحى من خلال علم الروح ذى الاستقلالية المطلقة من ناحية أخرى »(٤٨) ؛ وهو التأرجح الذى أدى إلى ظهور الظاهراتية والتأويلية ، وغيرهما من المناهج التى تطرح منهجا مغايرا فى الرؤية ، يترتب عليه أن « عالم العمل الأدبى ليس واقعا موضوعيا ، ولكنه ما يدعونه بالألمانية Lebenswelt أى الواقع كما نظمته الذات الفردية ، وخَبَرته بالفعل »(٤٩) .

٩) زلزال فقدان فلسطين وهزيمة حزيران :

إذا كانت التغيرات التى صاغت صورة الواقع العربى الجديد قد أخذت فى التراكم منذ الحرب العالمية الثانية حتى مرحلة الستينيات ، فإن أبرز حدثين على خريطة هذه التغيرات هما زلزال فقدان فلسطين ، وهزيمة يونيو ـ حزيران عام ١٩٦٧ ، التى أتت بالمأساة الفلسطينية إلى عقر الدار المصرية . وقد رافق الحدث الأول ظهورُ أكبر شرخ فى عمود الشعر العربى ، على حين ارتبط الحدث الثانى بتبلور شرخ لا يقل عنه أهمية ، فى عمود القصة العربية ، إن جاز التعبير . وليس من قبيل المصادفة أن البدايات الجنينية الأولى للحساسية الجديدة فى الشعر قد تبلورت فى سنوات الحلم القومى الكبير الطالع من زلزال فقدان فلسطين ، كما أن أجنحة التغيرات القصصية الأولى التى ظهرت هى الأخرى فى الأربعينيات ، فى كتابات بشر فارس وعادل كامل ، وأعمال كتاب مجلة (التطور) وأقاصيص فتحى غانم ويوسف الشارونى الأولى ، أبرز كتاب مجلة (البشير) ، لم تتحول إلى اتجاه أدبى عام إلا مع وفود جيل الستينيات ، الطالع من شرنقة ١٩٦٧ ، إلى الساحة الأدبية العربية . ليس ذلك فحسب لأن هذا الجيل هو الجيل الذى بزغ إلى ساحة التعبير الأدبى ، فى مرحلة المخاض العربى والقومى ، التى شهدت بلورة واضحة لكل تلك المتغيرات ؛ ولكن أيضا لأن إبداعات هذا الجيل كانت بنت التغيرات المهمة ، على مختلف محاور الحداثة التى عاشتها مصر فى الستينيات . فقد كان هذا الجيل هو الجيل الذى ارتفع على موجة الحلم العربى إلى ذروة النشوة القومية والاعتزاز بالذات ، ثم هوى ، مع تدمير كل رموزه فى أقل من عقدين من الزمان إلى حضيض اليأس والهوان . إنه الجيل الذى عاش تناقضات مرحلة الاستقلال الوجيزة بين رحيل الإنجليزى ومقدم الصهيونى الكريه ، مضحياً بحريته من أجل بناء الوطن ، فضاعت حريته ، ووقع الوطن فى أسر مهانة الهزيمة أمام الكيان الصهيونى أخس أعداء مصر فى تاريخها الطويل ؛ الجيل الذى شهد زهرة شبابه تعود من سيناء وقد شوه أجسادها نابالم العدو الشائه البغيض ، وأهان أرواحها صلفه الأصفر المقيت .

(٦) تغير الحساسية مرتين فى تاريخ أدبنا الحديث :

وبهذه المؤشرات الصائغة لمناخ الحداثة ، تكتمل ملامح المثلث المفهومى : قواعد الإحالة ؛ والحساسية ؛ والحداثة الفاعلة فى تكوين مصطلح الحساسية الجديدة ، أو الحساسية الحديثة ، أو الحساسية الحداثة ، سمّها ماشئت ! وبرغم أهمية هذه المفاهيم الثلاثة فى صياغة هذا المصطلح الأدبى فلابد من الإشارة إلى أننى أستقيت هذا المصطلح من دراسة متقصية لمسيرة الأدب العربى الحديث نفسه ؛ تلك المسيرة التى تمتد لأكثر قليلا من قرن واحد من الزمان ، والتى لا يمكن القول معها ، بأى حال من الأحوال ، إن الحساسية الأدبية تتغير فيها كل عقد ، أو مع كل جيل ؛ لأن الدراسة المستقصية لتطور الأدب العربى الحديث ، لا فى مصر وحدها ، بل على امتداد الساحة العربية برمتها ، تقول إنه ، على مدى هذه المسيرة الطويلة نسبياً ، لم تتغير الحساسية الأدبية سوى مرتين ، كانت أولاهما فى بدايات هذا القرن ، حينما أخذت الحساسية الأدبية فى التغير ، عبر محاولة الأدب العربى التملص من إسار مواضعات الرؤية القديمة ، والأشكال الأدبية التقليدية ، التى أسنت فى أقبيتها اجتهاداته طوال عصر الانحطاط العثمانى ، ومحاولته لتأسيس كتابة جديدة تبلورت فى بوتقة البحث الجمعى عن هوية قومية وعن أدب جديد يعبر عن مطامحها ورؤ اها . ومن رحم هذا التغير ولدت الأشكال الأدبية الجديدة ، من أقصوصة ، ومسرحية،ورواية ، ونقد أدبى منهجى ، كما ظهر الشعر الذى ارتبط بعصر النهضة ، منذ البارودى ، وحتى مدرستى الديوان وأبولو .

وتنطوى هذه الكتابات جميعا ، على مجموعة متكاملة ومتجانسة من « قواعد الإحالة » التى ينطلق العمل الإبداعى وفقاً لها من رؤية مؤداها أن الأدب يسعى إلى تقديم صورة للواقع ، تتراوح بين المسح الاجتماعى الأدبى ، أو الموضوعى ، لمشكلاته وهمومه ، والتعبير الذاتى عن تصورات الأفراد النمطيين ، أو استبطاناتهم لتلك المشكلات والهموم . وهى صورة تهتم فى مختلف تبدياتها بالخارج لا بالداخل ، وتتعامل معه بوصفه معطى قبليا Apriori بالمفهوم الكانتى ، مقبول بداءة ، ومتضمن لمنطقه الخاص الذى لا يحتاج الكاتب إلى تبريره ، أو تخليق آلياته الفاعلة ؛ وهو غالباً المنطق الذى يتبناه المبدع ، ويؤسس عالمه الفنى وفقاً لمواضعاته . كما تنطوى تلك الصورة على درجة كبيرة من الانفصال وربما الانفصام ، بين الذات والموضوع ، وعلى مقدار أكبر من المنطقية ، التى تنهض على قواعد العلية السببية المرتوية من المنطق الشكل ، أو الصورى الأرسطى بكل أغاليطه المنطقية المعروفة ، حيث يتم التركيز ، لا على جدلية العلة الكلية التى تستوعب الظروف الشاملة ، التى انبثق عنها السبب المباشر ، ومارس فيها فعاليته ، والتى تفسر فيها العلية حتمية الاعتماد الوظيفى الفاعل فى الظاهرة ، وإنما على آليات الاستنباط الشكلية ، التى تفترض أن هناك سبباً محدداً ، استثار ظاهرياً عملية التغير ، وأدى من ثم إلى نتيجة معينة .

ومن هنا كان من الطبيعى أن يكون الشكل الفنى السائد هو أكثر الأشكال انسجاماً مع تلك العلية السببية حيث يعتمد على البداية ـ الوسط ـ النهاية ، أو المقدمات ـ الصراع ـ النتائج . ذلك لأنه لا يمكن الفصل بين نوعية البنى الاجتماعية والمنطقية السائدة ، وطبيعة الأنساق والبنى الفنية المجسدة لها . ليس فحسب لأن هناك تناظرا بين البنيتين ، ولكن أيضا لأن « الأعمال النقدية والإبداعية هى إجابات عن أسئلة يطرحها الوضع الذى انبثقت عنه ؛ وهى ليست مجرد إجابات ولكنها إجابات استراتيجية ، أو بالأحرى إجابات مؤسلبة ،

أى فى صيغة أساليب »(٥٠) . هذا بالإضافة إلى أن استقصاءات علم اجتماع الأدب قد برهنت على أنه « لا يوجد أدب ليس ، بمعيار ما ، منتجاً مشتركاً للكاتب والجمهور ، وأن الأدب هو فى جوهره منتج اجتماعى . . . كما أن تعريف الأدب كمنتج اجتماعى ذى وظيفة اجتماعية قد أصبح من القضايا الجوهرية فى أخلاقيات العمل الثقافى »(٥١) . وهذا لا يلغى ، ولا يتجاهل ، كل الخلافات القائمة بشأن طبيعة اجتماعية هذا المنتج ، أو نوعية وظيفته ، أو مفهوم علاقته بالإطار المرجعى الذى يصدر عنه ؛ كما لا ينكر بأى حال من الأحوال استقلالية Autonomy العمل الأدبى ، ولكنه يفرق ، مع اعترافه القاطع بتلك الاستقلالية ، بينها وبين استقلال Independence العمل الأدبى عن مختلف الأطر المعرفية والمرجعية التى صدر عنها . فالاستقلالية التى تمنح العمل الأدبى خصوصيته النابعة من تكامله الذى لا يقبل التبسيط أو الاختصار ، والتى تحول بينه وبين استيعابه فى غيره من المنتجات المعرفية والأيديولوجية الأخرى ، والتى تنطبق من تأسيسه لقطيعته النسبية ، لا الكاملة ، مع غيره من المنتجات المعرفية والأدبية الأخرى ــ هذه الاستقلالية تختلف عن استقلاله الذى يقطع صلته بكل ما يجعله مفهوماً ، وما يمكن القارىء من التواصل معه . ذلك لأن العمل الأدبى « يؤسس اختلافه ، الذى يبلور وجوده ، عن طريق إقامة علاقات مع ما يختلف عنه ، وإلا لما كانت له ماهية ، ولأصبح غير قابل للقراءة ، وما كان حتى بمقدورنا أن نراه ولذلك لا يجب اعتبار العمل الأدبى واقعاً متكاملاً فى ذاته ؛ شيئاً منعزلاً بدعاوى الحيلولة دون محاولات ابتساره أو اختزاله ؛ لأن هذا يعنى عزله فى منطقة الإبهام التى يستحيل فيها فهمه كلية »(٥٢) .

ولا أريد الاستسلام لإغراءات الاستطراد فى الحديث عن تفصيلات الخلاف بين استقلالية العمل الفنى وعزلته عن مختلف العناصر الضرورية لعملية تلقيه ، بل لعملية إبداعه نفسها كذلك ؛ لأن الاستطرادات قد تدخلنا فى رحاب مجموعة من الاستقصاءات النظرية المعقدة التى تنأى بنا عن تبسيطات علاقات الانعكاس المباشرة التى انطوت عليها معظم كتابات تلك الحساسية ، خصوصاً وأن معظم هذه الأعمال كانت تنطوى على ما يسميه بيير ماشرى بالأغلوطة المعيارية Normative Fallacy ، وهى الأغلوطة التى ترى أن العمل الأدبى يكتب على غرار نموذج معيارى مسبق ، يطمح الكاتب إلى تجسيده ، ويحاكم إنجازه الفعلى فيه بمدى اقترابه من هذا النموذج المعيارى أو بعده عنه . ومن هنا لا يتورع النقد الذى ينطلق من هذه الأغلوطة عن أن « يقترح تحوير العمل الأدبى ، حتى يمكن استيعابه بشكل أكمل ضمن أطر نموذج مسبق ، مما ينطوى على نفى واقعه الفعلى ، واعتباره مجرد رؤية مبدئية لقصد غير متحقق »(٥٣) . ولم تشع هذه الأغلوطة المعيارية بين نقاد هذا الحساسية وحدهم ، بل انتشرت بين مبدعيها كذلك . لأن كثيراً من هؤلاء المبدعين حاولوا أن يكونوا نماذج مصرية لكتاب أجانب ، ألم يوقع محمود تيمور عدداً لا بأس به من أقاصيصه الأولى باسم « موباسان المصرى » ؟ ألم يعترف محمود طاهر لاشين بأنه يطمح إلى أن يكون معادلاً مصريا لتشيخوف ، ويعيد كتابة قصتين من أقاصيصه ضمن مجموعته الأولى دون أن يشير إلى ذلك ، وإن لم يسامحه عليها نقاده(٥٤) ؟ ألم يطلق بعض النقاد ذلك الاسم على يوسف إدريس فى مراحله الأولى ؟

بل إننا نستطيع الجزم بأن إحدى سمات هذه الحساسية الأولى التى كانت بالقطع جديدة فى وقتها ، والتى كان لها فضل تحرير الأدب العربى من ربقة التصنع والزخرفة اللفظية والجمود الفكرى والتقولب الفنى ، التزامُها بتلك الأغلوطة المعيارية بشكل مثل لقدراتها على التحرر والمغامرة مع الجديد . فقد كان هناك ما يشبه التصور المسبق والأدبى القومى برمته ؛ وهو أن ينجح هذا المشروع فى خلق أدب مصرى « على غرار » ما قرأه الرواد وترجموه من النماذج التى عرفوها من الآداب الأوروبية . ومن المفارقات اللافتة فى هذا المجال ، أنه برغم تحكم تلك الأغلوطة المعيارية فى كل تصوراتهم الأدبية ، إبداعية كانت أم نقدية،كانوا يدعون بحماس بالغ إلى خلق أدب قومى »(٥٥) ، وهذا ما يشير إلى وقوع تلك الحساسية فى براثن أغلوطة أخرى ، هى أغلوطة الفصل المتعسف بين الشكل والمضمون ؛ لأن الدعوة إلى خلق أدب قومى كانت تنصب فى الواقع على محتوى الأدب وحده ، أما الشكل فكانت غاية المنى أن يصل إلى مراقى الأشكال الأدبية الغربية . ولم تظهر أولى تجليات الفهم العميق لجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون ، وإدراك ضرورة أن تمتد الدعوة إلى خلق أدب قومى إلى مجال الشكل بالدرجة الأولى إذا كان يراد لها أن تحقق أى نجاح على الإطلاق ــ لم يظهر ذلك ، إلا مع ميلاد أجنة الحساسية الجديدة .

(٧) بذور الشك فى المؤسسة . . وأجنة الحساسية الجديدة :

برغم كل ما نراه اليوم من سلبيات تلك الحساسية الأولى ، إلا أنها كانت نقلة بارزة فى تاريخ الأدب العربى الحديث ، بدأت فى تأسيس قوانين جديدة للظاهرة الثقافية برمتها ، وإبراز جدلية العلاقة بين الأدب والقراء ، وبين الكتابة ومتغيرات الواقع الحضارى المختلفة ، وأرست مجموعة مهمة وأساسية من التقاليد والمواضعات الأدبية النقدية ، التى كانت خطوة أولى ضرورية فى الطريق نحو المواضعات الجديدة التى بلورتها الحساسية الحديثة بعد ذلك ، والتى ما كان ممكنا بلورتها بسهولة بدون ذلك الإنجاز الأولى المهم . كما أنها استطاعت أن ترسى قواعد الأشكال الأدبية الجديدة من أقصوصة ، ومسرحية ، ورواية فى واقع الأدب العربى . وأن ترسخ مكانتها فيه ، على الصورة التى ضارعت معها مكانة الشعر ، « ديوان العرب » الأثير ، بل فاقتها فى كثير من الحالات . لكنها ، ككل جديد ، سرعان ما اعتراها القدم ، وآثرت الاستنامة إلى دعة إنجازاتها فى التى كشوفها ، وعانت من مسالب التكرار ، واستسهال الكثيرين لاستراتيجياتها الأدبية ، بعد أن تحولت إلى مواضعات وتقاليد فنية راسخة ، ولا أريد أن أقول مكررة . كما أن ارتباطها الوثيق بالمؤسسة السياسية ، ما لبث أن جر عليها الكثير من المشكلات التى كان أهونها فقدان ثقة القراء والكتاب بها على السواء ، خصوصاً وأن جوهر الإبداع كامن فى التمرد المستمر على الأعراف والمؤسسات وفى المجاوزة الدائمة لما تستقر عليه من تقاليد ومواضعات .

وليس من قبيل المصادفة أن نجد أن الأجنة الأولى لتغير تلك الحساسية الجديدة ، التى انبثقت من رحم الحساسية التى سادت من قبل ثم استنفدت دورها الثورى والمغير ، قد بدأت تطل على الساحة الأدبية فى مصر إبان الحرب العالمية الثانية ، وعقبها مباشرة ، ليس

جعلنا ننتمي لطفولتنا البعيدة والتي كانت أغلبها في حضن الريف»[٧١]، وحتى نتعرف حقيقة على مدى التفرد والجدة في النسق الجمالي الحديث الذي تتبدى بعض ملامحه على مرايا شهادات مبدعيه تلك، لابد لنا من العودة إلى سبر الفروق الأساسية في قواعد الإحالة التي تنطلق منها كل من الحساسيتين.

(٩) اللسانيات ... والأساس البنيوي للتصنيف الأدبي:

وإذا ما بدأنا بالحساسية الأولى سنجد أن تناولها في إطار نظرية المحاكاة التقليدية التي ترى أن الفن يحاكي الحياة، ولذا فإنه يخضع في التحليل النهائي لحكمها، يجلب إلى أفق هذا التناول مجموعة من القضايا الخلافية، بدءاً من إشكالية طبيعة تلك المحاكاة، حتى التساؤل عن أفضل السبل التي تكفل لها الاقتراب من «حقيقة الحياة»، وعما إذا كان على الفن محاكاة الواقع المتعين، أم الواقع المثالي. كما يثير أيضا إشكالية كل التحديات التي واجهتها تلك النظرية، منذ نظريات الخيال الرومانسية، وحتى قلب نظرية المحاكاة على يدي أوسكار وايلد، الذي قال بأن الحياة هي التي تحاكي الفن؛ «لأننا نشكل صورة الواقع الذي نعقله عبر البنى العقلية، وهي بنى ثقافية في الأساس وليست طبيعية، وأن الفن هو الأقدر، في أغلب الأحيان على تغيير وتجديد تلك البنى، عندما تبلى أو تصبح آلية»[٧٢]، ويطرح هذا التصور المقلوب للعلاقة بين الأدب والواقع أهمية البعد النصي للفن، لأنه إذا كان الفن لا يحاكي الواقع، فما الذي يحاكيه إذن؟ «الإجابة بالطبع هي أن الفن يحاكي الأعمال الفنية الأخرى، وبخاصة تلك التي تنتمي إلى نفس النوع الأدبي. فالقصائد لا تصنع من التجارب ولكنها تصنع من الشعر ــ أي من التقاليد الفنية التي تستكشف مقدرة اللغة وإمكانياتها الشعرية. وقد كرس ت. س. إليوت دراسته الشهيرة حول (التقاليد والموهبة الفردية) لبلورة هذه الفكرة»[٧٣]. ويدفعنا هذا البعد المهم، الذي بدأت أهميته في التنامي بشكل مطرد في مختلف استقصاءات نظريات الأدب الحديث، منذ إسهامات الشكليين الروس ومدرسة براغ حتى إنجازات البنيوية والتفكيكية المعاصرتين ــ يدفعنا هذا البعد إلى التغاضي عن مناقشة قضية الحساسية القديمة منها والجديدة، في إطار نظريات المحاكاة والانعكاس، ويدعونا إلى تناولها في نطاق كشوف اللسانيات المعاصرة، وبخاصة ما يتعلق منها بتمييز الشكليين الروس المهم بين محوري العلاقات التبادلية والسياقية في عملية الاتصال اللغوي، أو بين الكناية والاستعارة على صعيد التعبير الأدبي، ذلك التمييز الذي كثيراً ما يعزى إلى رومان ياكوبسون، لأنه عُرف على نطاق واسع، بداءة، عن طريق مقالته الشهيرة: «نمطان من اللغة ونوعان من الحبسة أو الاضطرابات اللغوية»[٧٤]. ذلك لأن هذا التمييز هو أكثر المقاربات الأدبية المتاحة تواؤما مع مفهوم قواعد الإحالة الذي قدمناه هنا.

والواقع أن التمييز بين التشبيه، والكناية، والمجاز المرسل، والاستعارة بوصفها صيغا مجازية مختلفة، أمر قديم قدم البلاغة نفسها؛ لكن إبراز التناقض الجذري بين قطبيها الكبيرين، الكناية والاستعارة، هو الإنجاز المتميز الذي بلوره ياكبسون والشكليون الروس. وذلك لأن معظم التحديدات البلاغية السابقة على هذا التمييز كانت تهتم بالعناصر المشتركة في كل الصيغ المجازية، أكثر من دراستها لملامح الاختلاف الجذري بينها، بل لقد خلطت هذه التحديدات القديمة بينها جميعا؛ فقد «اعتبر البلاغيون والنقاد، منذ أرسطو وحتى اليوم، الكناية والمجاز المرسل بشكل عام، أشكالا جزئية من الاستعارة، أو تنويعات مختلفة عليها. ومن السهل أن نعرف السبب في ذلك؛ لأنها جميعا تتضمن التحول المجازي للمقولة الحرفية»[٧٥]. وقد كان من الطبيعي أن يحدث هذا، لأن معظم هذه الصيغ المجازية تنطوي على مبدأ أساسي مشترك، وهو الاستعاضة عن شيء بشيء آخر، إرهافا للمعنى، أو توسيعا لأفقه الدلالي. وقد أدرك النفري ببصيرته الثاقبة أن لتلك الأساليب المجازية قيمة إدراكية، علاوة على قيمتها الجمالية، عندما قال: «وقال لي ليس الكاف تشبيها، هي حقيقة أنت لا تعرفها إلا بتشبيه»[٧٦]؛ وهي ملاحظة نافذة، لأنها تنطوي على معرفة عميقة بدور العلاقة التشبيهية في الكشف عن بعد مهم من أبعاد المعرفة، يمكن أن ندعوه في المصطلح النقدي الحديث بالبعد الفني، أو السياقي. لكني لا أعرف بين البلاغيين، أو غير البلاغيين، من العرب أو الأجانب على السواء، باستثناء عبد القاهر الجرجاني، من استطاع اكتشاف ذلك التعارض الثنائي Binary Opposition بين الكناية والاستعارة، على أساس أنهما ينتجان وفق مبدأين بنيويين متناقضين، أو من استطاع ــ قبل ذلك ــ إكساب هذا التعارض ذلك البعد البنيوي المهم.

ولم يفد ياكبسون في هذا المجال من استقصاءات الشكليين الروس وحدهم، وإنما من إنجازات فرديناند دي سوسير اللغوية كذلك، فقد ميز سوسير بين الكلام Parole واللغة Langue، كما ميز بين العلاقات السياقية بين وحدات الجملة المختلفة من أسماء وأفعال وصفات، والعلاقات التبادلية بين كل وحدة من هذه الوحدات، وغيرها من المترادفات التي كان يمكن استبدالها بكل مفردة على حدة. فعلى المحور السياقي نحن بإزاء عملية تركيب جملة من وحدات مختلفة لتخليق معنى معين. أما على المحور التبادلي أو الترادفي، فإننا بإزاء علاقات اختيار، وإسقاط، واستعاضة، بين مجموعة من المترادفات التي تنتمي إلى نسق معين. ويرى ياكبسون أن التمييز السوسيري بين الكلام واللغة الذي يرافقه تمييز إشاري آخر مماثل بين السياق أو الترتيب Syntagm والنسق Paradigm[٧٧]، وكذلك التمييز الخاص بنظريات الاتصال الإشارية Semiotic Theories of Communication بين الرسالة Message والشفرة Code، يناظر التمييز البلاغي بين الكناية Metonymy والاستعارة Metaphor، أو بين الوظيفة النحوية للغة، والوظيفة البلاغية لها. وقبل الحديث بالتفصيل عن الفروق الأساسية بين الكناية والاستعارة عند ياكبسون، لابد من الإشارة أولاً إلى أن الكناية عنده تنطوي كذلك على المجاز المرسل Synecdoche، لأن هذه الصيغة المجازية، التي تستعيض عادة عن الكل بالجزء، تنطوي على العلاقة الاقترانية نفسها التي نجدها في الكناية، سواء أكانت جزئية أم كلية، بين طرفي العملية المجازية. كما أن الاستعارة تنطوي على آليات التشبيه Simile الذي تتم العلاقة بين طرفيه داخل إطار النسق نفسه، أي ضمن عملية التناظر أو الترادف التي يتميز بها المحور الاستبدالي أو الترادفي.

والواقع أن إدراج التشبيه ضمن محور الاستعارة، قد يثير شيئا من

اللبس ، وقد أثار بالفعل بعض الجدل ، لأن التشبيه يبدو للوهلة الأولى قريبا من محور الكناية ، وينطوى فى بعض الحالات على كثير من العناصر الاقترانية . ولهذا السبب جعله نورثروب فراى نقيض الاستعارة لا رديفها ، فى معرض مناقشته الضافية للعناصر التى تفرق الأسطورة عن النص الواقعى . إذ يرى فراى أن « الواقعية ، أو فن مشابهة الواقع ، تطرح استجابة تنطوى على تساؤل فحواه : إلى أى مدى يشبه هذا الذى نقرأه ما نعرفه ؟ وعندما يشبه المكتوب المعروف ، نكون بإزاء فن التشبيه المسهب المعلن أو المضمر . ولأن الواقعية هى فن التشبيه المضمر ، فإن الأسطورة هى فن الهوية الاستعارية المضمرة . . . ففى الأسطورة نرى المبادىء البنائية للأدب معزولة ومستقلة بذاتها ، أما فى الواقعية ، فإننا نرى المبادىء البنائية نفسها ـ وليس مبادىء شبيهة بها ـ وقد اندغمت فى سياق من المعقولية أو الإمكان »[٧٨] . ويتضمن هذا التعارض ، الذى يقيمه فراى بين الاستعارة والتشبيه ، تناقضاً أساسياً قريباً من ذلك الذى ينادى به ياكبسون ، فى معارضته الثنائية بين الكناية والاستعارة ؛ إذ يربط فراى التشبيه بعرضية المشابهة وآنيتها ، التى تحتاج قوانينها البنائية إلى مرجع خارجى ، يبرهن على مصداقيتها ، على حين يقيم علاقة بين الاستعارة ومسألة تأكيد الهوية ، التى يصل اعتدادها بنفسها إلى حد اكتمالها فى ذاتها وبذاتها ، وشتان بين أسلوب مجازى يتعامل مع المشابهة العرضية الموقوتة ، ويحتاج إلى برهان من خارجه ، وآخر يقيم عالمه فى أرض توكيد الهوية ، ويتمتع علاوة على ذلك باستقلاله الذاتى المطلق .

لكن روبرت سكولز يرى أن التشبيه قسم ثانوى من أقسام الاستعارة ؛ لأنه « كما تنطوى الكناية على صيغ مجازية ثانوية ، مثل المجاز المرسل ، فإنه يمكن تقسيم الاستعارة كذلك إلى أقسام ، تنطوى على التشبيه وغيره من الصيغ المجازية القائمة على التناظر »[٧٩] . ومع أنى أميل إلى رأى سكولز ، فلابد من تبرير هذا الميل عن طريق مناقشة رأى فراى ، لأن فراى ناقد كبير لا يلقى القول على عواهنه كعادة الكثيرين من نقادنا المعاصرين ، ولا يمكن اتهامه بالوقوع فى أنشوطة الخلط فى استعمال المصطلحات الأدبية ، أو الاستنامة إلى دعة الكسل ، الذى اتسم به استخدام كثير من النقاد الغربيين لمصطلح « الاستعارة ، الذى يستعمل غالباً للإشارة إلى كل الاستعاضات التى تتضمن استبدال كلمة ، أو صورة مجازية ، بأخرى حرفية فى أى سياق كان »[٨٠] . ومن البداية نجد ـ مع دافيد لودج ـ أن استخدام فراى لكلمة المشابهة ينطوى على قدر من الغموض ؛ « لأنها يمكن أن تشير إلى علاقة تشابه بين أشياء غير متشابهة ، أو بين خصائص ممثلة مستمدة من التجاور الذى يربط الجزئى بالكلى ، أو وحدة ما بمجموعة من الوحدات »[٨١] . ومن هنا فإن عملية التماثل التى ينطوى عليها أى تشبيه ، يمكن أن تتم على المحور السياقى ، بنفس قدر إمكانية وقوعها ضمن نطاق المحور الترادفى أو الاستبدالى . ومن هنا نجد أن التشبيه يوجد على امتداد الوتر المشدود بين الكناية والاستعارة . لكننا إذا انتقلنا من التشبيه البسيط ، إلى نطاق التشبيهات البليغة ، والتشبيهات التمثيلية ، سنجد أننا نزداد قربا من المحور الترادفى . كما أن التشبيه منطلقيا ينهض على عملية التماثل ، أكثر مما يعتمد على العلاقات السياقية ، التى لا تنكر إفادته منها فى بعض الأحيان ؛ وهذا ما يدرجه فى نطاق المحور الاستعارى . صحيح أن من اليسير علينا أن ندرك « أن التشبيه يتواءم ، بصورة أكبر من الاستعارة ، مع الافتراضات الفلسفية التجريبية التى تنهض عليها الأسس التاريخية للواقعية »[٨٢] ، لكن علينا فى الوقت نفسه ألا نخلط بين الأساس البنيوى للتشبيه ، والدلالة المعنوية (السيمانتية)للكلمة ؛ لأن التشبيه من هذه الناحية أقرب إلى محور الاستعارة ، بل هو فى واقع الأمر أحد تجلياتها البدائية ؛ وهذا هو الذى دفعنا إلى إدراجه ضمن محورها . أما استعمال فراى له فيبدو أنه يعتمد على كل من دلالته المعنوية وعلاقاته الاقترانية . ولنعد الآن إلى ياكبسون .

(١٠) الكناية والاستعارة والتعارض البنيوى بينهما :

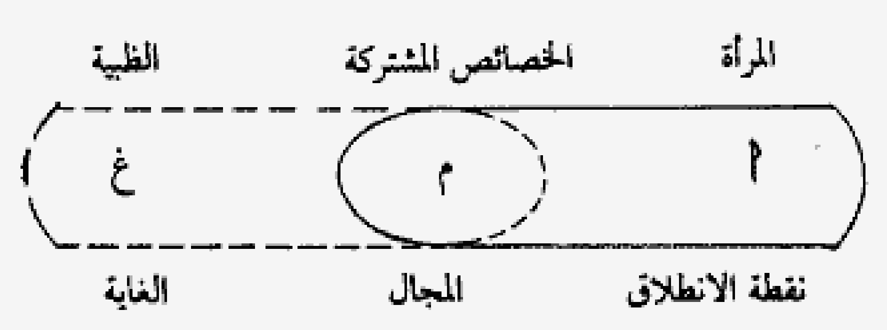
لقد أدى اهتمام ياكبسون بإبراز طبيعة التعارض الثنائى البنيوى بين قطبى الاستعارة والكناية ، إلى طرح مفهوم بنيوى جديد لعملية التصنيف الأدبى استطاع أن يكشف عن مجموعة من الملامح المشتركة بين كثير من المدارس والتيارات الأدبية ، التى تبدو للوهلة الأولى كأنها مختلفة ، لكن اختلافها لا يجاوز فى الواقع التبديات السطحية إلى الأسس المنطلقية التى تنتاب الرؤية ، وتؤثر على كل تشكلاتها الفنية . وقد أسهم هذا الأساس التصنيفى البنيوى الجديد فى حل كثير من المشكلات ، التى كانت تواجه عملية التصنيف الأدبى ، وتغلب على قصور التقسيمات إلى تيارات ومدارس . كما أبرز طبيعة الاختلاف بين مختلف المعالجات الأدبية ، وشارك فى إضاءة العملية الإبداعية من الداخل ، وفى حل كثير من المشكلات المتصلة بعلاقة النص الأدبى بالإطار المرجعى الذى يصدر عنه ويطمح إلى الفاعلية فيه . ذلك لأن هذا التقسيم الجديد ، يطرح أساسا جديدا للتفريق بين مناهج التناول الأدبى ، التى تنطوى عليها كل من العمليتين الإبداعية والنقدية على السواء . وهو أساس ، برغم اعتماده على العلاقات الداخلية للنص ، ينطوى على تصور فلسفى يقيه عثرات النظرة ضيقة الأفق التى انحصرت فيها الدعاوى السابقة للتعامل مع النص الأدبى من الداخل . ذلك لأن الكناية ونظيرها المجازى ـ المجاز المرسل ـ يتمان على المحور السياقى الذى ينهض على العلاقات الاقترانية ؛ وهى علاقات تعتمد على اقتران وحدات مختلفة بعضها بالبعض الآخر وفق منطق من التتالى والتجاور ، هو أقرب ما يكون إلى طبيعة المنطق السببى . ومن هنا فإنهما يتسمان بقدر كبير من التجسيد ، لا التجريد . أما الاستعارة التى تتشكل على المحور الترادفى فإنها تعتمد على العلاقات الاستبدالية التى تقوم على التماثل ، والتناظر ، وإمكان إحلال لفظة مكان أخرى ، لتحوير عملية الفهم ذاتها ، أو لتوسيع أفقها وفق منطق مغاير للمنطق السببى ، وأقرب ما يكون لطبيعة المنطق الجدلى . وعلاوة على ذلك يربط هوكس[٨٣] الكناية بمسألة التتابع التاريخى والزمنى Diachronic ؛ وهو الأمر الذى يسمها بشىء من الآنية والعرضية ، على حين تنأى الاستعارة فى هذا المجال عن الارتباط بذلك التتابع ؛ لأنها تنهض على التزامن Synchronic الذى يمنحها قدراً كبيراً من الديمومة والثبات . ومن هنا يمكن تمثيل هذا التعارض فى الرسم التالى :

(الاستعارة) المحور الرأسى ، الاستبدالى ، والبعد التزامنى

(الكناية) المحور الأفقى التركيبى ، والبعد التتابعى

ويكشف ياكبسون عن أن طبيعة التعارض بين هذين المنطلقين تتخلل معظم الأنشطة الترميزية والإشارية ، فى مختلف مناحى الحياة الإنسانية ، لكن ما يهمنا هنا ، هو علاقته بالخطاب الأدبى . ذلك بأن « تطور الخطاب قد يتم وفق مسارين معنويين (سيمانتيين) مختلفين : فقد يؤدى موضوع إلى آخر ؛ إما عن طريق التشابه ؛ أو عن طريق الترابط والتجاور . والأسلوب الاستعارى هو الأسلوب المتسق مع المسار الأول ؛ أما الأسلوب الكنائى فهو أسلوب المسار الثانى ؛ لأننا نجد أن أكثر الصيغ التعبيرية تركيزاً فى تكثيف هذين المسارين هما : الاستعارة والكناية . وفى الإضطرابات اللغوية المعروفة بـ « الحبسة » ، نجد أن أحد هذين المسارين يتعرض للإغلاق ، على حين نجد أن المسارين فاعلان معا فى السلوك اللفظى السوى . لكن الملاحظة الدقيقة تكشف أن تأثير الأنساق الثقافية ، والمكونات الشخصية ، والأسلوب اللفظى ، يسهم فى تفضيل أحد المسارين على حساب الآخر »[٨٤] . والواقع أن هذا التفضيل ليس عملية فردية محض ، بقدر ما هو نتاج نهائى لعملية التفاعل المعقدة بين العقل الفردى ، ومجموعة من المؤثرات والروافد المتفاعلة والصانعة للمناخ الحضارى (الثقافى الاجتماعى) ، الذى يمارس فيه عمله الأدبى . وهذا التفاعل هو الذى يبرز أهمية تناول مختلف المتغيرات الحضارية ، المشاركة فى تحوير الأفق الثقافى من ناحية ، ويفسر تعايش ، أو بالأحرى تجاور الحساسيتين المختلفتين فى الواقع الأدبى العربى من ناحية أخرى . ومن هنا كانت أهمية ربط ياكبسون لمسألة تفضيل بالأنساق الثقافية والمكونات الشخصية فى وقت واحد ، ليكشف عن أن عملية التفضيل تلك محكومة بقطبين : أحدهما فردى ، والآخر اجتماعى . صحيح أن استخدام ياكبسون لاصطلاح الأنساق الثقافية يفصح عن نفوره من إدخال العناصر الاجتماعية فى ساحة هذه العملية المعقدة ، لكن الدراسة التطبيقية لواقع التغيرات التى انتابت الحساسية الأدبية ، بالنسبة لأدبنا العربى أو حتى بالنسبة لغيره من الآداب الأخرى ، تكشف عن أهمية تفسير تلك الملاحظة الياكبسونية الغامضة تفسيراً اجتماعياً وحضارياً ، يحقق التوازن المرتجى بين العنصرين الفردى والاجتماعى فى التعامل مع النصوص الأدبية . كما أن إدخال العنصر الاجتماعى بهذا الوضوح ، لا يحد فحسب من المبالغة فى دور الأهواء الفردية ، ولكنه يفسر لنا كذلك منطق النسق التاريخى لعملية التغيير .

وهناك علاوة على التعارض بين المنطقين السببى والجدلى ، والمحورين السياقى والاستبدالى ، مسألة على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للأدب ولتفسيراته الاجتماعية على الأخص ، وهى مسألة لم يتناولها ياكبسون ولا غيره من النقاد ، وإن أولاها علماء الأنثروبولوجيا عناية فائقة ؛ تلك هى مسألة المجال . فقد وجد هؤلاء العلماء أن هناك تعارضاً واضحاً بين الكناية والاستعارة ، من حيث علاقة طرفيها بالمجال الذى تتم فى ساحته فاعلية توليد المعنى فيها . إذ يرى سابير أن المجال هو المنطقة الواقعة بين طرفى الاستعارة اللذين يسميهما بنقطتى الانطلاق والغاية ؛ وهو الساحة التى يدور فيها جدل العلاقة ، ومنطقة ممارستها لفاعليتها[٨٥] . فإذا أخذنا مثلا استعارة تحقيقية ــ كما يقول الجرجانى ــ مثل : رنت إلينا ظبية ؛ ونعنى بذلك امرأة جميلة ، فإن المرأة فيها هى نقطة الانطلاق (أ) والظبية هى الغاية (غ) أما المجال (م) فهو المنطقة التى تقع فيها كل الخصائص والصفات المادية : من حسية وبصرية وحركية ، أو المعنوية : من مجردات ومفاهيم وتصورات ، بين طرفى الاستعارة ؛ مثل كونهما حيوانين من الحيوانات الثديية ، يتسمان بالرقة ، والرشاقة ، واتساع العينين واكتحالهما ، وليونة القد وتأود الحركة . . . إلى آخر هذه الصفات . وفى هذه الاستعارة نجد أننا إذا ما واصلنا تعداد صفات كل من طرفى هذه العلاقة المجازية ، ما نلبث أن نُواجه ، بعد مجموعة السمات المشتركة تلك ، بمجموعة أخرى من الخصائص المتباينة ، التى تفصل بين الطرفين . وهذا يعنى أن الاستعارة تتكون من طرفين ينتميان إلى عالمين مختلفين غير متطابقين ، وإن كانت بينهما منطقة مشتركة تتيح لهذين العالمين التراكب ؛ ومنطقة التراكب هذه هى وحدها التى يطلق عليها اسم المجال . ولذلك يمكن تلخيص الاستعارة من هذه الناحية فى الرسم التالى :



وإذا كان المجال فى الاستعارة يتكون من التراكب الجزئى بين عالمى طرفيها ، أو ما سأدعوه بالمجال المتراكب ، فإن المجال فى الكناية مجال مشترك ، يتحقق فيه التطابق الكلى بين عالمى الطرفين . ففى كناية مثل لغة الضاد ، وهى كناية عن اللغة العربية ، أو فى كناية مثل تلك التى ينطوى عليها النص القرآنى « وقالوا لجلودهم لم شهدتم علينا » وهى كناية عن الفروج كما يقول ابن رشيق[٨٦] ، (تغطى آلياتها أيضا العلاقة المتضمنة فى المجاز المرسل) ، نجد أن تطابق العالمين واضح إلى أقصى حد ، على الصورة التى يتغير معها الرسم الممثل لموقع طرفى الكناية بالنسبة للمجال ليصبح كالآتى :

اللغة العربية — اللغة — لغة الضاد
الفروج — الجسم — الجلود
أ — م — غ
نقطة الانطلاق — المجال — الغاية

ذلك لأن « الكناية تهتم فيما يبدو بالتركيز على المجال برمته ؛ على إبراز كل المجال المشترك بين طرفيها (أ) و (غ) . ونجاحها كصيغة مجازية يعتمد على الكيفية التى توصل بها فكرة الكلية تلك »[٨٧] . وهذا يعنى أن منطق الكناية فى التعامل مع المجال ، أو بالأحرى فى تخليقه ، يختلف كلية عن المنطق الاستعارى من هذه الناحية كذلك .

وينطوى إدخال عنصر المجال فى دراسة العلاقة بين طرفى الصيغ المجازية ؛ على أهمية بالغة بالنسبة لمسألة قواعد الإحالة التى ندرسها هنا . لأنه يكشف لنا ، كما يتضح من خلال هذين الرسمين ، عن شكل هذه القواعد وعن بنيتها الأساسية ، حيث يمكننا وضع العلاقة بين النص والواقع محل العلاقة بين (أ) و (غ) فى الرسمين

السابقين ؛ ومن هنا يمكننا تصور وجود نوعين متمايزين من قواعد الإحالة يناظران الرسمين السابقين . هذا فضلا عن أن تناول عنصر المجال فى تلك الدراسة ، يكشف عن وجود علاقة حتمية بين نوع العلاقة وطبيعة تجسيدها ، على الصورة التى نستطيع معها القول بأن العلاقة تملى على مستعملها صور تحققها . « فإذا كانت الكناية تبرز فكرة الكلية ، فإنها تكون بذلك النقيض الكامل لما تفعله الاستعارة التى ترمى أساسا إلى التخصيص . وهذا يتيح لنا أن نعزل هنا وظيفتين أساسيتين متمايزتين ، أو نوعين مختلفين من الدوافع التى تدعونا إلى استعمال المجازات ؛ أولاهما التعميم الذى يرتبط بالكناية ؛ والثانية التخصيص الذى يتصل بالاستعارة »[٨٨] . ويكشف لنا هذا البعد البنيوى المهم عن جدلية ، أو بالأحرى حتمية العلاقة بين الأداة والرؤية ؛ لأن للأداة دوافعها كما برهنت أعمال الشكليين الروس ، ولأن منطق العلاقة ذاته هو الذى يحرك آليات الانتقاء والاستبعاد التى تتحكم فى صياغة تجسداتها ، على الصورة التى نستطيع معها القول بأنه لا يمكن الهرب من التعميم إذا ما كان القانون الذى يحكم العلاقة هو الكناية ، أو تجنب التخصيص إذا ما كنا فى ساحة الاستعارة ؛ لأن مجال العلاقة يفرض ولا شك كثيراً من التغيرات والعناصر الفاعلة فى صور تجلياتها المتعددة .

وقد قام ياكبسون بتقسيم مجموعة كبيرة من النشاطات والظواهر الثقافية ، وفقا لهذا التمييز الجوهرى بين المنطقين الاستعارى والكنائى . ومن أبرز هذه التقسيمات ، عدُّه فن المسرح نشاطاً استعارياً ، أما الفيلم فنشاط كنائى ، وإن ميز فى الفيلم بين أسلوب المونتاج الاستعارى وأسلوب اللقطة القريبة أو اللقطة الجزئية المكبرة Close —Up الكنائى ، أو الذى ينتمى بالأحرى إلى المجاز المرسل . وفى الأدب وجد أن الشعر ينتمى إلى المسار الاستعارى ، على حين يتسم النثر بطبيعته الكنائية ، وإن ميز فى الشعر نفسه ، بين استعارية القصيدة الغنائية ، وكنائية القصيدة الملحمية . أما فى مجال النثر فقد ربط الواقعية بالمنطق الكنائى ، والرمزية والرومانسية بالمنطق الاستعارى . أما بالنسبة للرسم ، فقد رأى أن التكعيبية التى تتحول فيها الأشكال إلى مجموعة من المجازات المرسلة كنائية ، أما السيريالية التى تستبدل النسق السائد بنسق مغاير كلية ، وتلجأ إلى أسلوب التماثل والتضاد ، فإنها استعارية . وفى مجال تفسير فرويد للأحلام ، وجد أن عمليات التلخيص ، أو التكثيف Condensation ، وكذلك عمليات الإزاحة Displacement تشير إلى الجوانب الكنائية من الحلم ، أما عمليات الاندماج أو التوحد Identification واستخدام الرمز Symbolism ، فإنها تشير إلى أبعاده الاستعارية . وكذلك الحال بالنسبة للنوعين الرئيسين من السحر اللذين وصفهما جيمز فريزر فى (الغصن الذهبى) ؛ فإن أولها وهو السحر القائم على المثلية والتقليد Homeopathic Magic فإنه استعارى ؛ أما ثانيها القائم على العدوى والاتصال Contagious Magic فإنه كنائى . ومن خلال هذا كله ينحو ياكبسون إلى البرهنة على أن هذا الانقسام الثنائى الأساسى بين الاستعارة والكناية ، « يتسم بأهمية قصوى ، ونتائج جوهرية ، بالنسبة لكل أشكال السلوك اللغوى ، بل بالنسبة إلى مختلف تبديات السلوك الإنسانى جميعها بشكل عام »[٨٩] .

وبرغم أهمية هذا التقسيم القصوى ، ينبغى ألا نتعامل معه بمنطق التحديدات التقليدية الصارمة ، وإنما بمنطق الثنائيات المتحاورة ، والداخلة فى عملية جدلية باستمرار ، كما أن تغلغله فى عدد كبير من الظواهر والنشاطات المعرفية « يجعله قابلا للتطبيق فى مجالات مختلفة ، بدرجات متفاوتة من العمومية . ولأنها نظرية فى تغليب Dominance بعض الخصائص على الأخرى ، وليست نظرية تحديد صارمة لمجموعتين مختلفتين من الخصائص تستبعد كل منهما الأخرى كلية »[٩٠] ، فإنها تتسم بقدر كاف من المرونة ، يتيح لها كما رأينا أن تميز مثلا بين الشعر والنثر ، أو بين المسرح والفيلم بشكل عام ، ودون أن يعوقها هذا التمييز العام ، عن أن تميز كذلك داخل نطاق هذا التمييز ذاته ، بين أنواع الشعر المختلفة ، أو استراتيجيات الفيلم المتباينة . ومن هنا تتجنب طمس الخصائص والتباينات الفردية لصالح الإطار العام ؛ وهو الأمر الذى تتسم به كثير من التقسيمات الأخرى . وقبل الانصراف إلى التفريق بين الحساسيتين المختلفتين ، اللتين عرفتهما مسيرة أدبنا العربى الحديث ، وفق هذا التقسيم ، أود أن أقدم هنا هذا الجدول الصغير[٩١] ، الذى يظهر هذا التباين ويلخص أهم سماته .

الاستعارة	الكناية
نسق	سياق
تماثل	تجاور
اختيار	توليف
استبدال	إسقاط ونسج
منطق جدلى	منطق صورى
توكيد الهوية	عرضية المشابهة
استقلال بنائى	اعتماد بنائى
اضطراب تجاورى	اضطراب تماثلى
عيب نسجى	عيب اختيارى
تزامن	تتابع
تراكب المجال	تطابق المجال
تخصيص	تعميم
مسرح	فيلم
مونتاج	لقطة قريبة
رمز	تكثيف
اندماج	إزاحة
سريالية	تكعيبية
سحر تماثل	سحر معد
شعر	نثر
غنائية	ملحمية
رومانسية ورمزية	واقعية
أسطورة	نص واقعى

ولا أريد أن أستبق التحليل وأضيف الحساسية الجديدة فى محور الاستعارة ، والحساسية السابقة عليها ، التى تجنبت عمداً دعوتها بالحساسية القديمة ، فى محور الكناية ؛ لأننى سأقرد القسمين التاليين

من هذه الدراسة للتحليل التفصيلي الذى يضع كلاً من هاتين الحساسيتين فى هذين المحورين . ولكنى أود هنا أن أشير إلى أن تجنبى العمدى لوصف الحساسية الأولى بأنها قديمة ، هو نفور من أن يجلب هذا الوصف ، حتى ولو كان تاريخياً ووصفياً فحسب ، أى ظلال أو إيحاءات بأنه حكم قيمى على تلك الحساسية ، التى تنطوى كأى حساسية أدبية على أعمال جيدة وأخرى رديئة ، وإن كان رديئها أكثر من جيدها . كما أنه من العسير ، بل من الخطأ وصفها بالقدم لسببين : أولهما أنها ما زالت حية فى حاضر الأدب العربى الحديث ، بل ما انفك ممثلوها يحتلون ، نتيجة لكسل الحركة النقدية العربية ، وتقاعسها عن القيام بدورها فى إعادة فرز مسلمات الواقع الأدبى وإعادة تقويم تراتب المكانات فيه — يحتلون مكانة عالية على سلم القيمة الأدبية . وثانيها أن القول بالتغليب بدلاً من الاستبعاد ينطوى على اعتراف ضمنى بأن فى أعمال الحساسية الجديدة عناصر ، متفاوتة حجما ودوراً ، من تلك الحساسية الأولى .

(١١) الكناية بما هى أساس لقواعد الإحالة الأدبية :

وبناء على تمييز ياكوبسون المهم ذاك ، نجد أن قواعد الإحالة فى أدب الحساسية الأولى ، التى كانت بالقطع جديدة فى زمنها ، تنهض من الناحية المنطلقية على ما يمكن تسميته بالأساس الكنائى . وكان هذا الأساس برغم مباشرته النسبية ، وبدائيته الجمالية يشكل قفزة مهمة فيما وراء التعبير المباشر ، والمعالجات الكتابية السقيمة التى اتسمت بها آداب عصر الانحطاط . ألم يقرر شيخنا الجرجانى أن الكناية أبلغ من التصريح ؟ ولكنه حدد فضل الكناية على التصريح تحديداً ثاقبا عندما قال : « إذا جعلوا للكناية مزية على التصريح لم يجعلوا تلك المزية فى المعنى المكنى عنه ، ولكن فى إثباته للذى ثبت له . وذلك أننا نعلم أن المعانى التى يكنى عنها لا تتغير فى أنفسها ، بأن يكنى عنها بمعان سواها ، ويترك أن تذكر الألفاظ التى لها فى اللغة . . . . والسبب فى أن للإثبات ، إذا كان عن طريق الكناية ، مزية لا تكون عن طريق التصريح ، أنك إذا كنيت عن القرى بكثرة رماد القدر ، كنت قد أثبت كثرة القرى ، بإثبات شاهدها ، ودليلها ، وما هو عَلَم على وجودها ؛ وذلك لا محالة يكون أبلغ من إثباتها بنفسها »[٩٢] . فالنقلة إذن من أدب التصريح أو التعبير المباشر ، إلى أدب ينهض على المنطق الكنائى ، تنطوى على إدخال عنصر الإثبات والبرهان العقلى إلى ساحة التعبير الأدبى ، وعلى اعتراف ضمنى بأن القارىء الذى لعب دوراً مهما فى تغيير الحساسية الأدبية فى بدايات القرن الماضى ، ما عاد قانعا بالتصريح ، الذى يفترض منه التسليم السلبى بكل ما يقدم له ، ولكنه يحتاج إلى نوع آخر من التعبير الأدبى . كما تشير دراسة تبلور أو تخلق أجنة المواضعات والتقاليد الأدبية الجديدة فى آداب تلك المرحلة إلى وعى الكتاب ومبدعى الأشكال الأدبية الجديدة منهم بخاصة ، بأنهم يسهمون فى وضع قواعد مغايرة لعملية تلقى القراء لأعمالهم .

وقد كان هذا التغير فى منطق التعبير الأدبى وقواعد تلقيه معا متسقا إلى حد كبير مع طبيعة وضوح الرؤى ، التى تتسم بها مراحل بلورة الهوية القومية التى تنبع فيها كل تساؤلات الذات عن نفسها ، لا من صراعها مع ذاتها ، أو معاناتها بسبب قصور إمكاناتها عن بلوغ مطامحها ، وإنما من آليات مواجهتها مع الآخر . فى هذه المواجهة مع الآخر بشكل عام ، وفى مراحل الصراع ضد الاستعمار ، وغيره من القوى الخارجية الواضحة التى يسهل تحديدها والإشارة المباشرة إليها بشكل خاص — تتميز الرؤية بقدر كبير من الصفاء ، وتتبلور القضايا بصورة تسهم فى صياغة استقطاب جلى بين الذات والآخر ؛ أى بين ركنى الكناية الواضحين . ذلك لأن الكناية تنطوى على ركنين أساسيين ، بينهما علاقة اقترانية واضحة ، خارجية ومباشرة . فإذا كانت الاستعارة تنقسم — فى البلاغة العربية بخاصة — إلى استعارة تصريحية ، وأخرى تمثيلية ، وثالثة مكنية ، كما ينقسم التشبيه كذلك إلى تشبيه ضمنى ، وآخر تمثيلى ، فإن الكناية — مثلها فى ذلك مثل المجاز المرسل — أبسط من ذلك كثيرا . صحيح أن البلاغيين العرب المولعين بالتقسيمات الجزئية ، قسموا الكناية إلى كناية عن صفة ، وأخرى عن ذات أو موصوف ، وثالثة عن نسبة ؛ كما قسموا المجاز المرسل بحسب طبيعته الاقترانية إلى : جزئى ، وكلى ؛ وبحسب عليته إلى : سببية ، ومسببية ؛ وبحسب مكانيته إلى : محلية ، وحالية . . . الخ ، إلا أن هذه التقسيمات جميعا ، لا تتناول جوهر العلاقة بين طرفى العملية المجازية ، أو التغيرات التى تنتاب أحدهما ، أو حتى الاختلافات الكيفية فى تجلياتها ، كما هو الحال فى تقسيمات الاستعارة والتشبيه ، وإنما تصنف أشكالها المختلفة ذات الجوهر الواحد .

وقد أدرك البلاغيون العرب منذ مرحلة باكرة ، أن الكناية تتم أساسا على المحور السياقى ، بمعنى أنها تتعامل مع العلاقات الاقترانية . إذ يعرفها ابن المعتز بأن « الكناية اشتقاق الكنية ، لأنك تكنى عن الرجل بالأبوة فتقول : أبو فلان . . . قال المبرد وغيره : الكناية على ثلاثة أوجه : هذا الذى ذكرته آنفا إحداهما ؛ والثانى التعمية والتغطية . . . ؛ والثالث الرغبة عن اللفظ الخسيس كقول الله عز وجل : (وقالوا لجلودهم لم شهدتم علينا) فإنها فيما ذكر كناية عن الفروج »[٩٣] . والعلاقة الاقترانية فى هذه الأنواع الثلاثة واضحة كل الوضوح ؛ كعلاقة الأب بابنه ، والشىء بغطائه ؛ كما أن نوعها الثالث ، مهما كانت غايته ، مجرد مجاز مرسل يشير إلى الجزء وهو يقصد الكل ؛ وهذا ما يجعل الرباط الاقترانى فيه أكثر عضوية من غيره . أما عبد القاهر الجرجانى فإن تعريفه للكناية ينهض أساساً على فكرة العلاقة الاقترانية التى بلورتها اجتهادات النقد الغربى الحديث فى هذا القرن فحسب ؛ لأنها لديه « أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعانى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة ، ولكن يجىء إلى معنى هو تاليه ، وردفه فى الوجود ، فيومىء به إليه ، ويجعله دليلا عليه »[٩٤] . وتنهض علاقة التتالى والإرداف (أى التتابع) ، التى يشير إليها الجرجانى هنا على المنطق الصورى كما يشير اسمها ، لا على المنطق الجدلى الذى لا تتجلى فيه بوضوح الطبيعة السببية للتتابع ؛ كما تنطوى على عليّة الاستنباط الشكلية ، لا على العلية الكلية ذات الطبيعة الجدلية التى يوقفها الجرجانى على الاستعارة كما سنرى فيما بعد .

ومن الواضح فى هذين التعريفين العربيين ، [بل فى أقدم التعريفات التى وصلتنا عن الكناية ضمن تعريف أرسطو للمجازات الذى يرى فيه أن الكناية ، أو بالأحرى المجاز المرسل ، هى « نقل اسم شىء إلى شىء آخر . . فإما أن ينقل من النوع إلى الجنس ،

أو من الجنس إلى النوع »[٩٥]] ، أن الكناية هى ــ بالدرجة الأولى ــ علاقة قبل أى شىء آخر . وهذا الجانب فيها (أى كونها علاقة) هو الذى يهمنا هنا ، لأننا نسعى إلى استجلاء دور هذه العلاقة فى توليد المعنى من ناحية ، وفى تحديد دور طرفيها فى عمليتى الإبداع والتلقى من ناحية أخرى ، ولأن الكناية وغيرها من الصيغ المجازية المختلفة هى أولا وقبل أى شىء علاقات « تهتم بعملية التفاعل بين طرفيها أكثر من اهتمامها بمادته »[٩٦] . ولذلك اهتم بها كثيرون من نقاد الأدب والفلاسفة وعلماء الأنثربولوجيا وغيرها من الدراسات الإنسانية . فقد أشار ليفى ستراوس إلى أن الكناية بوصفها علاقة اقترانية « تتصل بترتيب الأحداث ، بينما تتعلق الاستعارة بنسق البناء »[٩٧] ؛ أى بجوهر العملية البنيوية ذاتها ، وبتناظر أنساقها الأساسية القادرة على الكشف عما هو جوهرى وراء مختلف التبديات العرضية . أما كينيث بيرك فقد ربطها ، فى أحد استقصاءاته الفلسفية المهمة التى سعى فيها إلى اكتشاف الدوافع المؤدية لاستخدام مختلف الصيغ المجازية ، بعملية الاختزال أو التلخيص Reduction ، كما ربط رديفها المجاز المرسل بالتمثيل Representation Prespective فى الوقت الذى ربط فيه الاستعارة بالمنظور ورديفتها المفارقة بالجدل Dialetic[٩٨] . ولأن هذه الصيغ المجازية الأربع علاقات فى أساسها ، فإنها تنطوى عنده على عمليات ، يقترح ، على الصعيد الفلسفى والمعرفى ، الاستعاضة عنها بالعمليات التى تمثلها ، ليس فحسب لأن أى علاقة تنطوى فلسفيا على عملية ، حركية كانت أو ثابتة ، ولكن أيضا لأن تعرف هذه العملية هو بمثابة استكشاف لدوافعها ودلالاتها . وسنتريث هنا عند عمليتى الاختزال والتمثيل ، اللتين تندرجان تحت محور الكناية ، على أن نعود فيما بعد إلى العمليتين الأخريين عند تناولنا للاستعارة .

وينبع الربط بين الكناية والاختزال من تضمن الكناية ، بنائيا وموقفيا ، الرغبة فى أسر العلاقة التى تمثلها فى إطار طبيعى ، يؤدى إلى اختزال العوالم المعقدة فى صور أبسط . « فالاستراتيجية الأساسية فى الكناية هى الإفصاح عن الأشياء والحالات المعنوية وغير المجسدة بصياغات مادية ملموسة ومجسدة . كالإشارة إلى القلب مثلا ، بدلا من العواطف والانفعالات »[٩٩] التى تضطرم فيه ، مستعيضة عن المحتوى بالوعاء الذى يحتويه ، وعن المتحرك بالثابت . ويشير بيرك فى هذا المضمار إلى أننا لو تتبعنا دلالات المفردات المتعلقة بالمجردات تتبعا تاريخيا سنجد أنها جميعا ذات طبيعة كنائية تنحو إلى تأطير المتحرك وتثبيته ؛ وذلك لأننا نفكر فى كلمة مثل العاطفة Emotion بوصفها متصلة أساسا بمنطقة الوعى والضمير ، مع أنها فى الأساس طالعة من كلمة Motion التى تعنى الحركة ، وهى نفسها العلاقة بين عَطَفَ العربية بدلالاتها الحركية العاطفة . وإذا كانت العلاقة التاريخية بين الكلمة ودلالاتها الكنائية المتغيرة تشير إلى البعد التعاقبى فى تطور الدلالة ؛ والتعاقب هو جوهر منهج العلاقة الكنائية ، فإننا نستطيع أن نطور هذه الفكرة بنقلها إلى مجال آخر هو قواعد الإحالة الأدبية . فإذا كان تحويل الحركة إلى حال هو مسار الانتقال كنائيا من الحسى إلى التجريدى ، فإن المسار المعاكس له فى الأدب ، وهو الانتقال من التجريد إلى التجسيد ؛ أى أن تحويل الحالة إلى حركة ملموسة Dramatization هو الاستراتيجية الرئيسية لقواعد الإحالة الكنائية . ومن هنا كثر فى الأدب الذى ينهض على هذا النوع من قواعد الإحالة ترجمةُ (أم أقول اختزال ؟) الحالات إلى حركات ، حيث يعبَّر عن العار أو الخجل مثلا بانحناء الجسم ، وطريقة الحركة ، وانكسار العين ، وانشراخ الصوت ، وذبول الجلد ؛ أو عن الخوف بحركات الهلع ، وامتقاع اللون ، وسرعة النبض ، وانبهار النفس . واتساع حدقتى العينين ، وارتفاع الصوت . . . الخ . ومن هنا يجد بيرك أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الاستراتيجيات الكنائية ، والمقولات التى تعتمد عليها الفلسفات السلوكية التى تختزل الحالة إلى سلسلة من السلوكيات المرتبطة بها .

وهذا الاختزال نفسه هو الذى سيدلف بنا إلى ساحة التمثيل . فارتباط مجموعة من السلوكيات الحركية المعينة بحالة تجريدية ما ، هو الذى يجعل أيّا من تلك السلوكيات ممثلا للحالة ، عن طريق نيابة الجزء عن الكل فى علاقة المجاز المرسل . فالحالة أشمل وأعم من أى من هذه الجزئيات أو السلوكيات التى تتجلى عند حدوثها ، والاكتفاء بالجزئى هنا يطمح إلى جلب الكلى دون حاجة إلى التعامل مع تعقيداته المربكة . ألا نجد هذا المبدأ ثاويا لا فى الأدب وحده ، وإنما فى مختلف أشكال التمثيل السياسى (النيابى) ، والعلمى ، والاجتماعى (العينات) ، والفلسفى (يمكننا أن نذكر هنا فلسفة لا يبنتز عن الواحدية Monadology) وغيرها ؟ ومن هنا يرى بيرك أن هناك علاقة تحويلية Relationship of Convertibility[١٠٠] بين عمليتى الاختزال والتمثيل ؛ بمعنى أن كلاً منها يمكن أن تتحول إلى الأخرى ؛ لأنها فى الواقع تنطوى عليها ، وبخاصة إذا أخذنا فى الحسبان تعقيدات عملية التمثيل الأدبية ؛ إذ لا يقتصر فيها التمثيل على المحسوسات وحدها ، وإنما يجاوزه إلى المجردات والعلاقات ؛ فنجد أن أنماطا ما من العلاقات فى داخل النص تمثل العلاقات المشابهة لها فى خارجه بطريقة مجازية ، « بل إن العمل الأدبى الجيد ينطوى بشكل ما على آليات علاقة المجاز المرسل فى داخل بنيته ذاتها ؛ لأن بداية العمل تنطوى على نهايته ، كما أن النهاية تلخص بدايته ، والأجزاء بالتالى تترابط سببيا أو تعاقبيا »[١٠١] ؛ وهذا ما يجلب منطق الكناية إلى العملية كلها . فعملية التمثيل إذن تنطوى على علاقة تتابعية ، لكن هذه العلاقة التتابعية لا تنجيها من أنشوطة الاختزال ، بل تحكم قبضته عليها ، وما إن تدلف آليات الاختزال إلى الساحة ، حتى يكف التمثيل عن أن يكون ممثلا .

والواقع أن قضية التمثيل التى تنهض على تلك الصيغة المجازية قد حظيت بكثير من النقاش ، سواء فى تطبيقاتها السياسية أو العلمية أو الاجتماعية ، ولكنها لم تناقش على نطاق واسع فى ساحة الأدب . فقد ثار جدل واسع حول مدى تمثيل المندوب السياسى ، نيابياً كان أم غير نيابى ، لمن ينوب عنهم ، وعن مدى الاعتماد على نتائج البحث بالعينة ، وضوابط اختيار العينات ، ولكننا لم ندرس بعد بالتفصيل الكافى مدى حقيقة تمثيل النص الأدبى ، الذى طالما قيل إنه يمثل الكثير ، بدءا من الواقع الاجتماعى حتى حركة التاريخ . وإذا ما بدأنا بالنصوص الواقعية التقليدية التى تنهض علاقتها بالواقع على أساس كنائى ، سنجد « أن هذه النصوص لا تطرح نفسها علينا بوصفها استعارات ، ولكن بوصفها كنايات ومجازات مرسلة ؛ ليس بوصفها نموذجاً للواقع ، وإنما بوصفها جزءاً ممثلاً له ؛ إنها تريد أن تقول إن الحياة الإنسانية هى مثل هذا . . . والمثلية هنا تنطوى على علاقة

اقتران ، وليس على علاقة مشابهة . ذلك لأن هؤلاء الكتاب يوهموننا بأن قصصهم جزء ، أو كانت جزءاً من التاريخ الواقعى الذى اقتطعت منه والتى تسعى إلى تمثيله . وحتى يزيد اقتراب المسألة من المحور الكنائى ، نجد أن هذا النوع من القص غالبا ما يوصف بأنه شريحة من الحياة . ومع ذلك فإن هذه العبارة التى تشير إلى النص الواقعى بوصفه مجازا مرسلا هى فى حد ذاتها استعارة . ولكننا نعرف أنه ليس باستطاعة النص الواقعى أن يحصر نفسه فى حدود أحداث مقتطعة من الواقع ــ كما قد يحدث حين نقطع شريحة من الجبن لنكشف عن تكوينها ونسيجها ــ دون أن يؤدى هذا الاقتطاع إلى تحوير هذا الواقع ؛ لسبب بسيط هو أن أداته ليست الواقع نفسه ، وإنما مجموعة من الإشارات »[102] .

وتضعنا هذه الملاحظة الأخيرة أمام أولى المشكلات الرئيسية التى تنخر فى أساس نصوص المنطلق الكنائى كلها . إذ تفترض هذه النصوص أن ثمة قدراً من الانفصام بين اللغة وعالم المعنى . أو أن اللغة كأنما خُلقت بمعزل عن العالم ليعبّر بها الإنسان عن الأشياء ، بالرغم من أن الدراسات اللغوية الحديثة قد برهنت على أنه ليس ثمة تطور للغة من البدائية إلى التعقيد ؛ « فاللغات القديمة تتسم بالقدر نفسه من التكامل والتعقيد الذى تتصف به اللغات الحديثة ؛ فليس ثمة تاريخ تطورى للغات »[103] ؛ لأن اللغة بما هى نظام إشارى لابد من اكتمالها حتى يمكن استعمالها[104] . هذا فضلا عن أنه « لا يمكن عد اللغة أداة نفعية أو جمالية للفكر ؛ فالإنسان لا يوجد وجوداً سابقا على اللغة ، لا بوصفه فصيلة من فصائل المملكة الحيوانية أو حتى بما هو فرد ؛ إذ لم تعثر على حالة واحدة كان فيها الإنسان منفصلا عن اللغة ، ثم خلقها بعد ذلك حتى يتمكن من التعبير بها عما يجيش فى نفسه . فاللغة هى التى تصوغ لنا تعريف الإنسان ، وليس العكس »[105] . وهذا يعنى أن من المستحيل علينا أن نفصل إدراك الانسان لذاته ، أو للأشياء من حوله ، عن اللغة بما هى نسق متكامل . فليس ثمة وجود للأشياء بالنسبة للإنسان ، أو بالأحرى إدراك الانسان لها وتصوره عنها ، بمعزل عن اللغة . وهذه الحقيقة التى أبرزها بارت فى مقاله المهم « كتب : فعل لازم » ، والتى خلص منها إلى استحالة الفصل بين الذات الكاتبة وفعل الكتابة ، تتناقض جذريا مع الأساس النظرى والفلسفى لنظرية المحاكاة ، التى تسرى فى أغوار قواعد الإحالة الكنائية ، والتى تفترض ان ثمة انفصالا بين اللغة والعالم ؛ بين الكاتب والكتابة ؛ بين الكتابة والواقع تبعا لذلك .

أما ثانية تلك المشكلات فهى مشكلة زمانية Temporality تلك النصوص ، وهى مشكلة وثيقة الصلة بفهمها الانفصامى ذاك للغة . فالزمن اللغوى Temps Linguistique كما برهنت دراسات بنفينيست اللسانية[106] يختلف عن الزمن التاريخى ، أو زمن التقويم Temps Chronique . لكن العلاقة الكنائية تفترض توحدهما ، كما تجرد الزمن اللغوى من حركيته Dynamism لتربطه بالثبات Static المفترض بين طرفى العلاقة الاقترانية . ذلك لأن العلاقة الاقترانية نفسها ، هى أحد مصادر توليد المعنى الأساسية فى النص الأدبى ، الذى تقوم قواعد إحالته على أساس كنائى . وما إن تنفصم عرى هذه العلاقة الاقترانية بالزمن مرة أو بالمسافة الجغرافية مرة أخرى ــ من خلال ترجمة العمل إلى لغة أخرى ، أو قراءته من منظور واقع آخر وخبرة أخرى ــ حتى يصيب الخلل مصدر توليد المعنى ذاته ؛ لأن هذا الانفصام يولد قطيعة معرفية أساسية بين النص ومكونات الشفرة الضرورية لفهمه . ولا يمكن التغاضى عن تلك القطيعة المعرفية ؛ لأن الواقع المتغير بإيقاع مغاير لتغير اللغة [ومن ثم تغير دلالاتها فى النص ؛ « لأن اللغة تتغير بإيقاع أبطأ من تغير الواقع والأشكال الأدبية »[107] ، كما يقول جولدمان] يحتل فى هذه العلاقة الاقترانية المكانة الأعلى فى سلم تراتب المكانات ؛ فهو المكنى عنه الأصل . ومن هنا فإن دوره فى توليد المعنى ، فى إطار تلك العلاقة التى تنطوى على مجموعة من القواعد الواضحة شبه المقننة ، هو الدور الحاكم أو الرئيسى فى التأثير ؛ « لأن عملية الإزاحة التى تتم فى نطاق تلك الصيغة المجازية تخضع للتراتب الهرمى ، حيث يحل عنصر مكان عنصر آخر أكثر منه عمومية ، أو أشد منه خصوصية . . . والمهم هنا أن بين العنصرين علاقة تراتب هرمية »[108] تتحكم فى انبثاق المعنى من تلك العلاقة .

وهناك بالإضافة إلى هذا كله إشكالية أساسية أخرى ، وهى « أن النص الكنائى يرجىء فعل التفسير ويقاومه ؛ لأن تفسيره ما يلبث أن يحوله إلى استعارة شاملة . ولكنه لا يستطيع أن يرجىء هذا الفعل إلى ما لا نهاية »[109] ، لأن من المحتم عليه أن ينتهى بما هو نص ؛ ومن هنا فإذا كان للنقد أن يسعى إلى استيعابه ، أو صياغة بعض الأحكام أو الرؤى عنه ، فإن عليه أن يحوله فى نهاية المطاف إلى استعارة . والواقع « أن قيمة النص الكنائى الواقعى ، الذى يبدو أنه يناقض جوهر الفكرة الأدبية ذاتها ، تكمن فى تلك المقاومة التى يبديها بإزاء تحويله إلى استعارة عامة ما ؛ ومقاومة التعميم تلك هى التى تهبه قيمته الأدبية فى نهاية المطاف . . . فليس من الطبيعى أن تنطوى الرسالة التى يمكن فك شفرتها بسهولة على أى قيمة . وللشكل الاستعارى أساليبه الخاصة فى جعل عملية التفسير صعبة وجعلها مثمرة ، بالرغم من أنه يتسم أساساً بالميل إلى طرح نفسه بشغف طلبا للتفسير ، وإرباك المفسر بوفرة احتمالاته التفسيرية . وعلى العكس من ذلك فإن النص الكنائى يغرقنا فى وفرة مادته التفصيلية ، التى نسعى إلى توحيدها فى بنية معنوية واحدة . وفضلا عن ذلك علينا أن نتذكر دائماً أننا لسنا بصدد مناقشة العناصر المميزة بين شكلين من أشكال التعبير اللذين يستبعد أحدهما الآخر ، ولكننا بصدد مناقشة فروق تنهض على عناصر التغليب . فالنص الاستعارى لا يمكن أن يتجنب الاستمرارية الكنائية كلية إذا قيض له أن يكون مفهوما على الإطلاق . وبالمثل لا يستطيع النص الكنائى استبعاد كل العناصر والإشارات التى تتيح التفسير الاستعارى »[110] .

ولابد أن نفرق فى نهاية الأمر ، بين انطلاق النص من أساس كنائى بالنسبة لقواعد الإحالة التى ينطوى عليها ، واستخدامه ، فى استراتيجيات الكتابة وغيرها من الأدوات النصية ، بعض الاستعارات أو الصيغ المجازية التى تقوم بدور أو أدوار جزئية فى النص . « فمن المتوقع فى النص المكتوب فى نطاق الأساس الكنائى أن يستخدم الكاتب غبا بعض الأدوات الاستعارية ، وأن يخضع تلك الاستعارات للسيطرة السياقية ؛ إما عن طريق الإسهاب فى العناية بالتفصيلات الحرفية للسياق على نحو يشارف بها تخوم الرمز ؛ أو عن طريق عقد تناظرات مستقاة من المجال السيمانتى المعنوى ومرتبطة

بالسياق أيضا ؛ كما قد يتسم كذلك بالميل إلى استخدام التشبيه بدلا من الاستعارة ، عندما يجنح النص إلى عقد علاقات بين المتشابهات »[111] . ولننتقل الآن بعد هذا الحديث المفصل عن بعض سمات قواعد الإحالة الكنائية ، وعن أساسها النظرى والفلسفى ، إلى الحديث عن بعض تجليات تلك القواعد فى الأعمال الأدبية العربية التى تنتمى إلى المرحلة الأولى فى أدبنا الحديث .

(١٢) الأساس الكنائى لأدب الحساسية الأولى :

فهذه العلاقة الكنائية ، بتصنيفاتها البلاغية المتعددة ، وبمنطقها الصورى ، وطبيعتها الاقترانية ، وإشكالياتها اللغوية ، والزمانية ، والاقترانية ، والتأويلية،وغيرها من إشكاليات قواعد التراتب الهرمى ، هى التى تتحكم فى صياغة قواعد الإحالة التى تنهض عليها الحساسية الأدبية الأولى فى أدبنا العربى الحديث . ومع أن العلاقة الكنائية كما رأينا ، علاقة على درجة كبيرة من التبسيط ، ولا أقول البساطة ، إلى الحد الذى حدا بياكبسون إلى التحويم قرب القول بإخراجها كلية من نطاق الأدب ، وعدها سمة من سمات النص غير الأدبى ، فإن معظم النماذج الأولى ، وكثيرا من النماذج المتأخرة من أدبنا الحديث ، مازالت محصورة فى نطاق تلك العلاقة الكنائية . ولا يمكن فصل هذه الحقيقة عن سيادة المقتربات النقدية التى تفصل بين شكل العمل الفنى ومحتواه ، لدى معظم ناقدى هذه الأعمال ، بالرغم من ظهور مجموعة كبيرة من المقتربات النقدية المغايرة فى الغرب منذ العشرينيات من هذا القرن . وذلك لأن قواعد الإحالة التى تنطوى عليها الأعمال الفنية ما تلبث أن تفرض منطقها على النقد الذى يتعامل معها ، فلا يستطيع هو كذلك أن يفلت من إسارها ؛ كما أن آلية العلاقة التبسيطية بين ركنى الكناية هى التى أسفرت عن آليات نقدية مشابهة بين الشكل والمضمون . ومن هنا فإنه ليس من قبيل المصادفة ألا نعرف المناهج النقدية الجديدة ، إلا بعد تبلور الحساسية الجديدة بمنطقها الاستعارى ، بالرغم من وجود هذه المناهج جميعا على الساحة النقدية الغربية منذ العشرينيات ؛ لأن سيادة نوع معين من قواعد الإحالة ، يسهم فى تهميش الأنواع الأخرى ، وإزاحتها بعيداً عن مركز الاهتمام ، بل يعرقل كذلك مقدرة الواقع الأدبى على استيعابها أو الإفادة منها . أليس مصير أعمال عادل كامل القصصية فى واقع حياتنا الأدبية تجسيدا لهذا التهميش ؟ برغم أهمية هذه الأعمال التى كانت سابقة لعصرها ، وبخاصة أقصوصته « ضباب ورماد » وروايته « مليم الأكبر »[112] .

فالوعى بالارتباط الوثيق بين نوعية قواعد الإحالة السائدة فى الأعمال الأدبية ونوعية المقتربات النقدية الشائعة فى التعامل مع تلك الأعمال هو الذى يحل لنا لغز استخدام معظم نقادنا لمجموعة معينة من المناهج النقدية دون غيرها . وسأضرب فى هذا المجال مثلين فحسب . فقد عاد كل من محمد مندور ولويس عوض من بعثاتهما فى أوروبا قبيل الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها ، ومع هذا أعرض كل منهما ، بوعى أو بدون وعى ، عن أهم الإنجازات النقدية التى بلورتها الحركة النقدية الغربية إبان مدة دراستهما فى الغرب . فقد عاد لويس عوض من بعثته الإنجليزية الأولى ، لا ليقدم لنا أوجدن أو ريتشاردز أو ليفيز أو غيرهم من النقاد الذين غيرت كتاباتهم صورة النقد الإنجليزى ، التى خرجت من إهابها معظم استقصاءات مدرسة النقد الجديد الأمريكية فى هذا الوقت ، وإنما عاد ليترجم لنا فن الشعر لهوراس ، وليتبنى فى (الأدب الإنجليزى الحديث) مقولات النقد الاجتماعى التى كانت تعود بتبسيطاتها وآليتها إلى القرن الماضى على أحسن تقدير . ولا يهمنى فى هذا المجال ، التوقف بإزاء المماحكات التى تزعم نقله تلك الأفكار عن كريستوفر كودويل ، أو غيره من النقاد الانجليز فى هذا الوقت ، لأننى أعتقد أنه حتى لو لم يكن له سوى فضل الترجمة فإن تلك الترجمة لا تجىء هى الأخرى عفوا ؛ « لأنها إلى حد كبير بنت الجمهور الذى تقدم إليه ؛ إذ يرغب القارىء العادى فى أن يجد فى المترجمات التجارب والأفكار التى يستطيع أن ينسجم معها فى أدبه الأصلى . . . وعلى المترجم الذى يطمح إلى أن تقرأ مترجماته أن يعمل على أشباع هذه الرغبة »[113] ، وهذا ما يذكرنا بمقولة جوته الشهيرة بأن أى ثقافة لا تترجم إلا ما كانت على وشك أن تبتدعه . ولم يشذ لويس عوض عن تلك القاعدة فى بعثته الأمريكية الثانية . التى عاد منها فى أوائل الخمسينيات ، لا ليقدم لنا أعمال نورثروب فراى المهمة ، أو يطرح على واقعنا الأدبى بعض استقصاءات مدرسة النقد الجديد الأمريكية الشائقة ، وإنما ليواصل استكمال المسار الذى اختطه لنفسه عقب بعثته الأولى .

وهذا هو ما حدث بالنسبة لمحمد مندور كذلك ، فثمة دلائل على أنه قد تعرف فى أيام الطلب فى فرنسا جانبا من كشوف فرديناند دى سوسير اللغوية الباهرة ، والتى كان لها دور بارز فى تغيير قواعد فهمنا لآليات التعبير اللغوى ، ومن ثم فى ظهور عدد من تيارات النقد الإشارى (السيميولوجى) والبنيوى . بل إن مندوراً قد اعترف فى بعض كتاباته اللاحقة عقب عودته إلى مصر بأهمية تلك الكشوف السوسيرية البارزة[114] ، عند تناوله لنظرية عبد القاهر الجرجانى النقدية . ولكنه مع ذلك عندما كتب عن اللغة لم يفد من هذه الآراء السوسيرية المضيئة ، وحين ترجم عن الفرنسية لم يترجم لنا أعمال دى سوسير ، ولم يقدم لنا أيا من استقصاءات النقد الفرنسى الجديد فى النصف الأول من هذا القرن ، وإنما ترجم دوهاميل ولانسون ، وطبق فى دراساته منهجا نقدياً طالعا من كتابات تين وسانت بيف فى القرن التاسع عشر . ولا يفوتنى هنا أن أعترف بأن ممارسات مندور وعوض تشكل برغم صحة تلك الملاحظة خطوة مهمة فى مسيرة النقد الأدبى تابعت جهود سابقيهما منذ طه حسين ومعاوية محمد نور حتى فخرى أبو السعود ، ولكن الفجوة بين ما عادوا به وما كان سائدا فى الواقع النقدى الذى نقلوا عنه هى التى تشير إلى وثاقة العلاقة بين الحساسية الأدبية السائدة ، والمقتربات النقدية المطروحة للتعامل مع نصوصها . فليس من قبيل المصادفة أن تتكرر الظاهرة نفسها مع ناقدين من أبرز نقاد تلك المرحلة ، أم أقول تلك الحساسية ، وأن يرافق تقديمها للمقتربات الاجتماعية فى تناول الأدب بزوغ ما يمكن تسميته بالرواية الاجتماعية ، والأقصوصة الاجتماعية ، والقصائد التى تولى الموضوع الاجتماعى أهمية ملحوظة . وأن يتوافق هذا كله مع تبلور الاستقطابات الاجتماعية فى الواقع السياسى والاجتماعى لتلك المرحلة .

فإذا كان هناك تناظر ملحوظ بين مختلف تيارات الواقع الاجتماعى والسياسى والحضارى ، ومختلف صور التعبير الأدبى والنقدى المتضمنة

لملامح حساسية هذه المرحلة الأدبية المتميزة ، وإذا كانت هناك علاقة واضحة بين آليات تلك الحساسية وتركيبة الواقع الذى سادت فيه ، ووقائع العالم الذى صدرت عنه ، فإن هناك أيضا تناظرا آخر بين آليات الحساسية السائدة ، وعلاقة الكتّاب بالعالم الذى يكتبون عنه . فقد أدى وجود درجة واضحة من الانفصال بين تكوين الكاتب الاجتماعى والواقع العيانى الذى يعبر عنه إلى تبنى هذا الأساس الكنائى الذى ينطوى هو الآخر على قدر واضح من الانفصال بين طرفى مكونيه من ناحية ، وعلى إيهام بالتوحد بينهما يلغى ولو شكليا أثر تلك الفجوة من ناحية أخرى ، ذلك لأن خروج كتاب تلك الحساسية الأوائل من شرائح اجتماعية مغايرة لتلك التى يكتبون عنها ، أو يطمحون إلى التعبير عن رؤاها ، أدى إلى وجود فجوة بين الخبرة المعيشة والخبرة المعُبر عنها ، تناظرها فجوة مماثلة بين الخبرة المكتوبة والعالم . ومن يستعرض على نحو عابر الشرائح الاجتماعية التى خرج من إهابها رواد الفن القصصى فى مصر . ثم كتاب الحساسية التى بلور ملامحها من جاء بعدهم ، بدءا من محمد حسين هيكل ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين حتى توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف السباعى وغيرهم ، سيجد أن معظم هؤلاء الكتاب ينتمون إلى الشرائح العليا والوسطى من المجتمع (ولهذه الظاهرة أسبابها الاجتماعية والاقتصادية بالتأكيد) ومن هنا فإن خبرتهم بالحياة فى الشرائح الأدنى من ذلك خبرة سماعية على أحسن تقدير . لكن حرصهم على توسيع نطاق العالم الاجتماعى فى داخل نصوصهم دفعهم إلى التعبير عن واقع كانت خبرتهم به محدودة على أحسن الفروض . ومن هنا كانت تلك الثنائية التى أدت إلى ميل كتاباتهم إلى هذا الجانب الكنائى ، الذى تحقق الكتابة فيه وهما تعويضيا يوهم (من حيث قواعد إحالتها إلى الواقع) بمعرفة الواقع الحميمة إلى حد الزعم بأنها جزء منه .

فالنص الأدبى الذى لا يستطيع أن يحقق درجة كافية من الانفصال عن الواقع الذى صدر عنه تكفل له ، حال استيعابنا لقواعد وحدته ، أن يتحول إلى استعارة كلية ، أو صورة استعارية شاملة عن المصير البشرى ، أو حتى عن بعد واحد من أبعاده المتراكبة والمتداخلة ــ هذا النص يظل إلى الأبد محصوراً فى دائرة الكناية ، عاجزاً عن الانفصال عن الأطر المرجعية التى صدر عنها ، ومن ثَمّ عن تأسيس استقلاله الذى يمكنه من الفاعلية فى الواقع بالمعنى المطلق لهذه الكلمة ؛ أى فى أكثر من واقع متعين ، وفى خارج حدود آنية اللحظة وعرضيتها . وهذا هو الحال مع معظم نصوص الحساسية الأدبية الأولى تلك . صحيح أن النص الذى يقيم علاقة كنائية مع الواقع الذى صدر عنه ، يستطيع بفعل هذه العلاقة أن يثير بعض القضايا الراهنة فيه ، أو أن يدفعنا إلى الاهتمام بمناقشة بعد من أبعاده ، ولكن ما إن يتغير الظرف الذى صدر عنه هذا العمل ؛ والتغير من شيم الواقع ، حتى يفقد النص الكثير من أهميته ، ولا تبقى له سوى الأهمية التاريخية ، أو بالأحرى التأريخية . وهذا ما يفسر مثلا نسياننا للكثير من الأعمال التى أثارت جدلا واسعا فى الأربعينيات أو الخمسينيات أو الستينيات ، برغم قرب العهد بها . فمن يذكر الآن ــ خارج قاعات دروس تاريخ الأدب ــ أعمال محمود كامل القصصية ؟ أو روايات يوسف السباعى التى حظيت بجماهيرية واسعة قبل مرحلة قصيرة من الزمان ؟ أو أقاصيص أمين يوسف غراب التى فازت بجائزة الدولة ؟ ومن يناقش الآن روايات نجيب محفوظ الاجتماعية التى أثارت اهتماما نقديا ملحوظا إبان ظهورها ؟ ومن يقرأ الآن رواياته التى أثارت جدلا واسعا فى الستينيات ، من (اللص والكلاب) وحتى (المرايا) ، والتى كتبت عنها فى حينها عشرات الدراسات والمراجعات ؟ ولا أريد أن أقول من الذى يدرس مثل هذه الأعمال ، خارج إطار دلالاتها التاريخية ؟ ناهيك عن أن نجد من يقدم قراءة جديدة لها ، تكشف عن قدرتها على التعامل مع واقعنا الذى تغير بصورة جذرية ، بعد عَقد واحد من كتابتها ؟ أليست عرضية مثل هذه النصوص الأدبية هى السر فى إصرار نجيب محفوظ مثلا ، على مواصلة تكرار كشوفه وتجاربه ، برغم تعثر الكثير من أعماله الأخيرة ؟ أليست هى أيضا وراء إعادة كتابته للكثير من أعماله السابقة بصياغات جديدة ، ليقينه المضمر أن تغير الواقع ، يقتضى إجراء بعض التغييرات على التركيبة القصصية القديمة ، لرأب صدوع علاقتها بالواقع الجديد ؟

والواقع أن هذه ظاهرة متوقعة ترتوى من طبيعة النص الذى ينهض على هذا الأساس الكنائى . إن هذا النص يفرض على كتابه إجراء تحويرات مستمرة على التركيبة النصية لتتماشى مع تغيرات التركيبة الواقعية . فالكناية تكون إما عن ذات أو صفة أو نسبة ، وإذا كانت الذوات تتسم بالاستقرار النسبى ، فإن الصفات والنسب سريعة التحول . وأغلب نصوص الحساسية الأولى الكنائية ، لا تقدم كناياتها عن ذوات ، وإنما عن صفات أو نسب ؛ وهذا ما يجعلها نصوصا قصيرة العمر ، قليلة الحيلة . وحتى يتضح مثال نجيب محفوظ ونصوصه الكنائية ، فإن علينا وضع ممارساته وعالمه بإزاء ممارسات كاتب آخر وعالمه من الجيل نفسه تقريبا ، وهو يحيى حقى ، ولا أريد أن أكرر هنا ذكر مثال عادل كامل ، لتوقفه المبكر عن الكتابة . فيحيى حقى ، الذى تميل معظم أعماله القصصية إلى المحور الاستعارى ، لم يجد نفسه مضطرا ، كنجيب محفوظ إلى تكرار كشوفه وتجاربه ؛ لأن هذه الكشوف والتجارب لا تزال قادرة على الفعالية خارج إطار اللحظة الزمنية التى صدرت عنها ؛ كما أنها ، على العكس من معظم التجارب المحفوظية ، غير قابلة للتكرار . ذلك لأن من الممكن تكرار الكناية إلى ما لا نهاية بسبب طبيعتها الآلية ، واقترابها من منطقة الكليشيه ؛ أما الاستعارة فإن تألقها نابع من تفردها ؛ ولذلك فإن تكرارها يفسدها . ولهذا فإن من المتوقع أن تثير أعمال يحيى حقى المزيد من الاهتمام النقدى ، كلما تحررت المقتربات النقدية من إسار المنطق الكنائى ، وممارساته الآلية ، على حين يتناقص الاهتمام بأعمال محفوظ وغيرها من النصوص التى تتبنى هذا المنطق .

وليس هذا التوقع من قبيل التنبوءات الجزافية ، ولكنه من باب الاستقراء النقدى للظاهرة الأدبية . فالنص الأدبى الذى لا يطرح نفسه بوصفه استعارة كلية حول الوضع الإنسانى ، أو حول بعد من أبعاده ، والذى لا تنطوى بنيته الداخلية على استقلاله الذاتى ، وعلى الكثير من الإشارات التى تؤسس مكانته فى الواقع ، بوصفه استعارة كلية عنه ، وليس بوصفه صورة جزئية ممثلة له أو لبضعة منه ــ هذا النص لا يستطيع أن يصمد أمام صرامة أدوات التحليل النقدى الحديثة ؛ وهل استطاع أن يصمد ، بداءة ، أمام إيقاع التغير السريع فى الواقع الذى تعامل معه ؟ وحتى نتمكن من استجلاء هذه المسألة ، علينا أن نتعرف ، بداءة ، طبيعة تكون معنى الرسالة اللغوية ، ومن

ثم الرسالة الأدبية بوصفها نوعا معقدا من الرسائل الإشارية التي تستخدم في بلورة ملامحها نظاما إشاريا آخر هو اللغة ، لابد لها من التعامل معه في أثناء صياغتها لرسالتها الإشارية المتميزة . وقد تناول جريماس هذه المسألة في كتابه المهم (علم المعنى البنيوى)[١١٥] فيما يدعوه بالعوالم المعنوية المصغرة Semantic Microuniverses التي تعتمد في إقامتها للمعنى على التفاعل بين نموذجين : أولهما هو العالم المعنوى المدرك بالوعى ، والحالّ في المفردات اللغوية Immanent Universe والذى سأدعوه هنا بالعالم المعنوى (أى السيمانتى) المطلق ، وهو عالم مترع بالمعنى إلى حد الالتباس ، ينطوى على مختلف الاحتمالات المعنوية ، التي تجليها المفردات اللغوية في صورتها الإشارية المطلقة ، بلا نهائيتها المتلفعة بقدر ملحوظ من الإبهام ، وبمعزل عن محدداتها السياقية التي تنحو إلى تبديد حجب الغموض عنه . إنه عالم الخصائص والمؤثرات المعنوية المتعددة ، التي تعلق بالألفاظ عبر رحلتها الاستعمالية ، واقتراناتها التقليدية ، وإيحاءاتها المتعددة . وهذا العالم الأول هو الذى ينهض عليه العالم الثانى ، وهو العالم المعنوى المتعين Manifested Universe أو المبرهن عليه بجلاء . و « يخضع هذا العالم لنسق ينظم وظيفته بترتيب مفرداته في رسالة لغوية ومعنوية ما ، وفق سياق محدد ، وتتابع يبلور محتوى الرسالة المعنوية المطلوبة .. وفق نسق من التراتب الوظيفى والدلالى »[١١٦] . ومن خلال التفاعل بين هذين العالمين المطلق والمتعين يبلور النص الأدبى رسالته المعنوية أوالدلالية الخاصة . التي ترتبط بقواعد العالم المعنوى المطلق بلا شك ، ولكنها تخضع لقواعد نظام إشارى آخر ، وهو الأدب ، يسهم في صياغة عالمها المعنوى المتعين بقدر إسهام العالم المعنوى المطلق فيه[١١٧] .

وإذا أخذنا جدلية هذين العالمين في الحسبان ، سنجد أن اعتماد النصوص الأدبية التي تنطلق من الأساس الكنائى على العالم المعنوى المطلق ، على صعيدى اللغة وقواعد الإحالة على السواء ، أشد كثيرا من اعتمادها على آليات العالم المعنوى المتعين ، وهذا ما يجعلها أقل ثراء ، من الناحيتين التأويلية والدلالية ، من تلك التي تميل أكثر إلى القطب الثانى في توليد عالم المعنى بها . وإذا عدنا هنا من جديد إلى المقارنة بين عالمى محفوظ ويحيى حقى من هذه الزاوية ، سنجد أن أعمال يحيى حقى برغم معاصرته لنجيب محفوظ كانت أقرب إلى القطب الثانى الذى يعتمد توليد المعنى الأدبى فيه على التفاعل الخصيب بين العالمين المعنويين : عالم اللغة الإشارى في أصفى صوره وأكثرها تقطيرا ؛ وعالم الأدب الإشارى بتعقيداته الخاصة القادرة على خلق مرتكزات عدة لعالم المعنى في داخل النص نفسه ، بصورة تقلل كثيراً من اعتماده على الواقع الخارجى في الكشف عن مكنوناته . ومن هنا يمكن القول إن أعمال يحيى حقى كانت ، برغم انطوائها على ملامح كنائية عدة ، أقرب أعمال هذا الجيل الباكر إلى الأساس الاستعارى لقواعد الإحالة ؛ وهذا ما يفسر لنا ولع كتاب الحساسية الجديدة بها ، واعتراف عدد غير قليل منهم بأهميتها ، وبأن أعمالهم استقصاءات جديدة للعوالم التي استكشفتها ، وامتداد للجماليات المتميزة التي أرست قواعدها . وحتى نتعرف هذه الحقيقة بشكل أوضح ، علينا الانتقال إلى دراسة الأساس الاستعارى لقواعد الإحالة بشىء من التفصيل .

(١٣) الاستعارة بما هى أساس لقواعد الإحالة الأدبية :

لم تحظ صيغة بلاغية ، أو مجازية ، بالعناية التي حظيت بها الاستعارة ، منذ فجر النقد الأدبى الغربى والعربى على السواء . فقد اهتم بها أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق م) بشكل ملحوظ ، في (فن الشعر) وفى (الخطابة) معا ، وهذا ما حدا بسيشرون (١٠٦ - ٤٣ ق . م) وكينتيليان (٣٥ - ٩٩) إلى الاهتمام بها كذلك . كما اهتم بها معظم البلاغيين والنقاد العرب منذ الجاحظ (م ٢٥٥ هـ) وحتى العصر الحديث ، وميزوا فيها منذ مرحلة باكرة مجموعة مختلفة من الممارسات ، لا على أساس غاياتها ومحتواها فحسب كما هو الحال في معظم التقسيمات الغربية للاستعارة[١١٨] ، وإنما على أساس شكل الاستعارة وآليات عملها كذلك . بل لقد اكتشف الجرجانى منذ وقت مبكر انتفاء العلاقات الاقترانية في الاستعارة ، ووقوعها في نطاق أقرب ما يكون إلى المحور الاستبدالى في تعريفات عدد من نقاد الغرب المعاصرين . فإذا ما تأملنا تعريف الجرجانى للاستعارة ، الذى يقول فيه « أما الاستعارة فهى ضرب من التشبيه ، ونمط من التمثيل ؛ والتشبيه قياس ، والقياس يجرى فيما تعيه القلوب ، وتدركه العقول ، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان »[١١٩] ؛ أو أنصتنا إلى قوله فيها « اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوى معروفا ، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أوغير الشاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلا غير لازم »[١٢٠] ، لأدركنا أن الجرجانى قد وعى منذ وقت مبكر وثاقة العلاقة بين الاستعارة والتشبيه . كما أدرك ، وهذا هو الأهم ، جريان الاستعارة في منطقة العقل والمشاعر ، لا منطقة الوقائع والأحداث ؛ وذلك لأنه يربطها ربطاً جلياً بالقياس ، وهو عملية عقلية صرف . وقد وضع يده على حقيقة مهمة أخرى هى أن الاستعارة تنطوى على ما يعرفه نقاد نظرية الأدب المعاصرون باسم الإزاحة ، التي لمسها الجرجانى هنا في حديثه عن نقل اللفظ من الأصل الذى وضع له نقلاً غير لازم ؛ لأن عدم اللزوم هذا يشير إلى إرادية العملية الاستعارية واختياريتها ، وإلى خروجها عن كثير من القواعد الحتمية الحاكمة للغة العادية في علاقاتها بدلالاتها من ناحية ، وبالأطر المرجعية التي تعبر عنها من ناحية أخرى .

وتتضح هذه الخصائص المهمة للاستعارة بصورة جلية إذا ما تأملنا تعريفاً آخر للجرجانى يقول فيه « إن الاستعارة إنما هى إدعاء معنى الاسم للشىء لا نقل الاسم عن الشىء . وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشىء ، علمت أن الذى قالوه من أنها تعليق للعبارة ، على غير ما وضعت له في اللغة ، ونقل لها عما وضعت له ، كلام قد تسامحوا فيه ؛ لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم ، لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له ، بل مقراً عليه »[١٢١] . إذا ما تأملنا هذا التعريف المضىء للاستعارة ، سنجد أن الجرجانى يطور فكرة النقل غير اللازم التي قال بها في تعريفه السابق ، إلى « ادعاء معنى الاسم للشىء » ، وكأنى به قد أدرك استحالة نقل الاسم عن الشىء لوثاقة العلاقة بينهما ، أو رأى أن تعبير غير اللازم لا يكشف بقدر كاف عن التعمد والتقصد في الاستعارة ؛ وهو جانب مهم يجلب لعملية تخليقها دور الوعى والاختيار . أو لعله أراد بلورة فكرة الإزاحة بشكل أوضح ، لأن في عملية الإزاحة نفسها قدراً من التعمد ، فقال بفكرة الادعاء

التي تحتفظ لطرفي الاستعارة باستقلاليتهما وترهف حدة تفاعلهما ، من خلال خلق تلك الفجوة العمدية المثرية للمعنى المضاعفة للدلالة . وهذا ما أكده ياكبسون بعد قرون عدة من تعريف الجرجاني ذاك ، عندما فرق بين مايسميه التعبيرات شبه الاستعارية Quasi Metaphoric الناجمة عن الاضطرابات اللغوية ، أو الحبسة ، المتعلقة بالمحور الاستبدالي ، والصيغ المجازية الاستعارية المستعملة في الأدب ـ فرّق بينهما بأن تلك التبديات المرضية « لا تشكل أي تحول عمدي مقصود في المعنى » ؛ فهي مجرد استبدالات عفوية أو مرضية على المحور الاستبدالي ، ينتقي فيها المتحدث أحد أفراد مجموعة المترادفات اللغوية ، أو ما يخيل إليه أنها مترادفات دون الآخر ، أما الاستعارة الأدبية فإن هذا الاختلاف فيها لا يكون عفوياً بل قصدياً[١٢٢] .

والواقع أن هذا التحول العمدي في المعنى الناجم عن الاختلاف بين طرفي الاستعارة هو أحد الخصائص الأساسية للاستعارات الأدبية ، التي أكدها كثير من نقاد الأدب المحدثين ؛ ذلك « لأن من خصائص الاستعارة الأساسية ضرورة وجود مسافة معينة بين الفحوى Tenor والأداة Vehicle ؛ فلابد أن يصاحب تماثلهما شعور بالتباين ، وأن ينتميا إلى مجالين مختلفين من مجالات التفكير »[١٢٣] . ويؤكد لودج كذلك أهمية هذه الخاصية الأساسية ، مضيفاً إليها أنه « كلما اتسعت الفجوة ـ الوجودية ، والمفهومية ، والفعلية ـ بين فحوى الاستعارة ، وهي جزء من السياق ، ووعائها ، أو أداتها ، ازدادت قوة الأثر المعنوي الدلالي للاستعارة . لكن تنامي هذه المسافة سيؤدي كذلك إلى تزايد الاضطربات في علاقات التجاور الاقترانية بين مفردات الخطاب الكتابة ومن ثم بالنسبة للإيهام الواقعي »[١٢٤] . وقبل أن يدخلنا الإيهام الواقعي إلى أفياء قواعد الإحالة الاستعارية ، علينا العودة مرة أخرى إلى تعريف الجرجاني ، حتى نشير إلى أهم ما ينطوي عليه هذا التعريف اللامع ؛ وهو تأسيسه لنوع مغاير من العلاقات بين طرفي الاستعارة ، لا ينهض على آليات الارتباط المباشر بين الصيغة البلاغية ، والقيمة الدلالية التي تنطوي عليها ، أو حتى بين المكني والمكنى عنه ، كما هو الحال في الكناية ، وإنما يعتمد على منطق مغاير كلية هو منطق العملية الاستبدالية لا الاستنباطية ، وعلى قانون مغاير لهذا المنطق هو قانون الجدل لا التتابع .

وبالرغم من أن الاستعارة من أقدم الصيغ البلاغية التي اهتم بها النقد الأدبي ، الغربي منه والعربي ، فإن الوعي بانتقال الاستعارة من صيغة بلاغية ، أو أداة نصية يستخدمها الكتاب في بلورة أفكارهم أو إرهاف رؤاهم ، إلى أساس لعلاقة النص بالعالم ، أو بالأحرى بالإطار المرجعي الذي يصدر عنه ، أمر حديث نسبيا ، يرتبط إلى حد كبير بعصر الحداثة وما بعد الحداثة . وبالوعي بتمزق الأواصر بين النص وإطاره المرجعي ، وانفصام العلاقة بين الكاتب والواقع الذي يصدر عنه . فالاستعارة استبدال ينهض على نوع خاص من المثلية ، التي يحتفظ فيها كل من الطرفين باستقلاليته وحركيته ؛ ذلك لأن الاستعارة ليست « نقل الاسم عن الشيء » كما هو الحال في الكناية ، ولكنها إبقاء للشيء على ما هو عليه أولا ، ثم « ادعاء معنى الاسم للشيء » فوق ذلك أي إبداع معادل مغاير كلية لا يعترف بالعلاقة الشرطية ، ولا حتى بالمنطق السببي . ولكنه في خلقه لواقع بديل يبلور كل سمات الواقع المستعاض عنه بأبلغ من كل المحاولات المباشرة لتقديم صورته ؛ وهذا هو ما يعنيه الجرجاني بقوله إنه « إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم ، لم يكن الاسم مزالا عما وضع له ، بل مقرا عليه » ؛ فإقرار اسم الشيء عليه ، هو أول شروط الاستعارة عنده ، وأبرز خصائصها . وإقرار الاسم على ما هو عليه ينطوي على مبدأ احترام شيئية هذا الشيء ؛ وهو ما يمكن ترجمته ، على مستوى العملية الإبداعية ، إلى مبدأ استقلالية كل من النص الأدبي والواقع ، وإقرار كل منهما على ما هو عليه ، وعدم الخلط بينهما ؛ أي الاعتراف بنصيّة النص وواقعية العالم ، لا نصيّة العالم وواقعية النص ؛ بمعنى الوعي بأنهما ينتميان إلى مجالين نوعيين متباينين كل التباين .

وإذا كنت قد أشرت من قبل إلى أن استقلالية النص الأدبي لا تعني استقلاله كلية عن الأطر المرجعية التي يصدر عنها ، أو يتوجه برسالته الأدبية إلى جمهوره في ظلها ، فإنني أود ونحن بصدد تناول الجانب الدلالي من الاستعارة ، أن أنفي عن فكرة الاستقلالية تلك اتهاما شائعا طالما لصق بها زورا ، ونفّر الكثيرين منها ؛ ألا وهو توهم أن تأسيس الأدب لاستقلاليته تلك ، يتم على أساس فصم عرى علاقته بالواقع ، أو إيهانها على أقل تقدير ؛ وهذا ما يؤدي من ثم إلى النيل من قدرته على الفاعلية في الواقع الذي يصدر عنه ، ويطمح إلى التأثير فيه . وهي فكرة أقل ما يقال فيها أنها خاطئة ، إذ تتعمد في الواقع قلب الحقيقة رأساً على عقب ؛ لأنه كلما ازدادت استقلالية الأدب كلما أرهف ذلك قدرته على التأثير . فاستقلالية النص الأدبي لا تجهز على دوره الاجتماعي ، ولا تعزله عن الواقع ، أو تؤثر على اضطلاعه برسالته ، مهما كان تصورنا لطبيعة هذه الرسالة ، ولكنها على العكس من ذلك ترسع أفق هذا التأثير ، وتعمم فائدة تلك الرسالة ؛ بل نستطيع بسببها أن نبرهن كذلك على خطل الزعم بأن « الأدب لا يشارك مباشرة في الثورة لأنه نشاط يتميز باستقلاليته ، لأن الجهد المبذول لتأكيد هذه الاستقلالية في ممارسة الكتابة ، عمل ينطوي في حد ذاته على ثورة جذرية ؛ ومن هنا يصبح نموذجاً للثورة السياسية المبتغاة . هذا فضلا عن أن قراءة لاكان البنيوية لفرويد كشفت عن وجود علاقة حميمة بين الثورة السياسية والتجديد الأدبي ، ذلك لأن خبرة الذات بالتناقضات ، وبالأزمة ، وبطرح التساؤلات المؤدية إلى ممارسات جديدة ، تعد من الأساسيات الضرورية للنضج النفسي ، وللتقدم السياسي ، ولإنتاج الأعمال الأدبية الحديثة على السواء »[١٢٥] . هذا فضلا عن أن هذه الاستقلالية ، هي الشرط الضروري الأول لإمكان قيام حوار جدي خلاق بين طرفي العلاقة التي يدخل فيها النص ، سواء أكانت علاقة بالواقع أم بالقارىء . وفي نطاق هذه الاستقلالية المهمة لا يبدو الواقع ماثلا للعيان ، وذا حضور رازح كما هو الحال في الكناية ، التي لا يتمتع طرفاها بالاستقلالية نفسها التي لطرفي الاستعارة ، ولكنه يتلفع دائما بشيء من الغياب ؛ ولكنه غياب لا يقل فعالية عن الحضور ؛ لأنه من النوع الذي يصفه جادامر ؛ « إن الغياب ينطوي على نوع من الحضور . إنه ليس عدما ، أو نفيا للوجود ، ولكنه نوع آخر من الوجود . إنه الوجود في حالته الشعرية لأنه وجود ملفع بالصمت »[١٢٦] .

فغياب أحد طرفي الاستعارة ، وهو عادة طرفها الأول الذي يدعوه ريتشاردز الفحوى ، أو يسميه سابير نقطة الانطلاق ، وهو الإطار

المرجعي بالنسبة للعلاقة الاستعارية بين النص الأدبي والإطار المرجعي ، هو من هذا النوع من الغياب الذي يشير إليه جادامر ؛ وهو غياب لا يلغي وجود ، أو حتى فاعلية الإطار المرجعي ، ولكنه يحرر النص من التبعية له ، ويعزز استقلاليته ، ومن ثم قدرته على إدارة حوار فعال معه . لأن هذا النوع من الغياب لا يرهف جدلية الحوار فحسب ، ولكنه يؤكد وجود الطرف الغائب بأفعل طرق التأكيد وأكثرها إقناعا . فوجود الواقع من حيث هو واقع ، لا يتحقق إلا في صورته المتعينة وحدها ، أما وجوده خارج هذه الصورة المتعينة ، فلابد أن يأخذ صيغة أخرى . وتقدم الاستعارة ، عبر هذا الغياب ، أكثر صور هذا الوجود الأخرى إقناعا ، ليس فقط لأنها تعترف بأن لكل من طرفيها خصائصه المتفردة ، ولكن أيضا لأنها تعقد بين هذين الطرفين علاقة لا تقل قوة ووثاقة عن علاقة اللفظة بدلالتها . « فالكلمة ، أو الإشارة ، هي حضور قائم على غياب ، وتنطوي على معنى فحسب لأنها تميز ، وتقيم التعارضات ، وتستبعد »[١٢٧] . ذلك لأن عملية توليد المعنى تنهض على آليات عملية التمييز وإقامة التعارضات والاستبعاد ؛ إذ تستلزم حركية عملية الفهم إجراء هذه الخطوات جميعا ، حتى يتخلق المعنى ، لا في الفراغ ، وإنما من خلال علاقته بكل ما ليس هو ؛ أي بنقائضه التي تضفي عليه كينونته وهويته . ولهذا كله علاقة بعادات التفكير ، وبطبيعة تدريب العقل على الاستنتاج السببي أو الاستنباط ، الذي يعتمد غالبا على تنظيم المفردات في منظومات من المزدوجات بينها علاقات تعارض ثنائية .

فلكي ندرك مثلا أن شخصا ما ذكر ، فإن هذا يعني في الوقت نفسه أنه ليس أنثى ؛ إذ ينطوي مفهوم الذكورة فيه على استبعاد مفهوم الأنوثة عنه ، على الصورة التي يبدو معها مفهوم الذكورة نفسه ، خاليا من المعنى ما لم يتخلق عبر هذا التناقض مع ضده الصريح ، لا مع توليفة من النقيضين كالخنوثة مثلا . لكن ما يحققه هذا الغياب الحضور الفاعل في الاستعارة أهم كثيرا من مجرد إتاحة مناخ تخليق المعنى الدلالي الإدراكي ، إذ إنه يتيح المجال أمام تزامن الخبرات والخصائص الكيفية المتضادة فيما يسميه ما يكل آبتر[١٢٨] عملية التفاعل التوليدي Synergy أو التفاعل التآزري ، وهي عملية تفاعل بين عمليتين تتعاونان معا لإنتاج تأثير لا تستطيع أي منهما تحقيقه بمفردها . وهذا التفاعل التوليدي هو السمة الأساسية في توليد المعاني الإدراكية في داخل الاستعارة الحية ، التي تتميز بطبيعة الحال عما يعرف باسم الاستعارات الميتة (وهي الصيغ الاستعارية التي كفت من كثرة شيوعها واستعمالها عن أن تكون استعارة ، وأصبحت مصطلحا ، له بالنسبة لدلالته ما لعلاقة جانبي الإشارة اللغوية بعضهما ببعض من حتمية وآلية ، مثل تعبيرات كتف الجبل ، أو رجل المائدة ، أو قرأت شكسبير وأنت تقصد أعماله .. الخ) بحاجتها إلى عملية عقلية ، يتم فيها التفاعل بين مجموعة من الخبرات والمعارف المعلومة والمتوقعة ، وأخرى غير معروفة أو متوقعة ، بصورة تتراكب فيها هويتا المجموعتين ، وتتزامن تناقضاتها ، عبر آليات ما يدعوه الشكليون الروس بالتقديم والتأخير ، لا بمعناهما النحوي القديم ، وإن كان فيه منه الشيء الكثير ، ولكن بمعناهما النقدي الجديد ، حيث يشير التقديم Foregrounding إلى إبراز بعض الخصائص إلى المقدمة وإحلالها مكان الصدارة ، على حين يعني التأخير Backgrounding دفع بعضها الآخر إلى الخلفية ، من أجل توليد الدلالات الجديدة التي يلعب فيها صائغ الاستعارة ومتلقيها دورا فاعلا .

وإذا اتخذنا هذا مدخلا إلى قواعد الإحالة الأدبية ، سنجد أن الحساسية الحديثة التي تنهض على الأساس الاستعاري ، قد استبدلت بعلاقات المحاكاة علاقات التناظر . فالنص الحداثي لا يطمح إلى محاكاة الواقع ، ولكن إلى خلق واقع مواز ، تحكم علاقته بالإطار المرجعي الذي صدر عنه آليات عملية التناظر . " نرى يمكننا إلقاء المزيد من الضوء عليه إذا ما عدنا مرة أخرى إلى حديث الجرجاني المهم عن الاستعارة . فالاستعارة عنده هي « أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره ، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه ، وتجريه عليه »[١٢٩] . فالقاعدة التي تحكم الاستعارة ليست المحاكاة ، كما هو الحال في الكناية ، وإنما قاعدة التناظر أو الاستبدال . وهي قاعدة تعترف ضمنيا بوجود حوار مستمر بين النص الأدبي والواقع الذي صدر عنه من ناحية ، والنص وغيره من النصوص السابقة عليه والفاعلة فيه وحتى المستبعدة عن أفقه ، من ناحية أخرى . هذا وتنهض قواعد الإحالة الجديدة كذلك على الرؤية الجدلية المتغيرة للعالم ، في مقابل النظرة الثابتة له والفكرة الجامدة عنه . فالمنطلق الاستعاري يعتمد على عنصر التباين ، الذي يتبلور في الاستعارات من خلال تجاور الرؤى واحتكاك الدلالات ، وإفساح المجال للخيال لإعادة صياغة الصورة الواقعية في مصطلح صورة مغايرة . ولا شك أن هذا الجدل المستمر بين التجاور والتغاير استطاع أن يحقق نقلة كيفية في بنية النص الأدبي .

ولا تكتفي قواعد الإحالة الاستعارية بتأكيد استقلالية طرفيها كل عن الآخر ، ولكنها تعمد كالاستعارة نفسها إلى خلق فجوة عمدية بين الطرفين . ولهذه الفجوة العمدية علاقة وثيقة بذلك الغموض الذي يتهمون به كثيراً من الأعمال الأدبية الجديدة ؛ « لأن فهم الكثير من أعمال الأدب الحديث أمر بالغ الصعوبة ، والسبب الرئيسي في ذلك ناجم عن بعض الاضطرابات ، والتحريفات العمدية ، على أي من محوري اللغة الاستبدالي أو السياقي ...... وليس من قبيل المبالغة القول إن بعض الكتابات الأدبية الحديثة مثل كتابات جرترود شتاين وصامويل بيكيت تطمح إلى بلوغ وضع الجبة »[١٣٠] . لكن اتساع هذه الفجوة يؤدي ، على صعيد العملية الإدراكية ، إلى إرهاف عملية الإثارة العقلية ، وإزكاء حدة الاستمتاع بها ؛ « فقد أثبتت البحوث السيكلوجية والفسيولوجية على السواء وجود علاقة بين الأحداث غير المتوقعة ومستوى الإثارة ، هذا فضلا عن أن عملية التفاعل التوليدي تطرح بصورة من الصور لغزا عقليا ، ومن هنا فإن إرهاف حدة الإثارة قد تكون من الأمور الضرورية للتعامل مع هذا اللغز »[١٣١] ، على الصورة التي نجد معها أنه كلما اتسعت الفجوة في هذا المجال ، تصاعدت حدة الإثارة . لكن هذا ليس السبب الوحيد لتأكيد تلك الفجوة ، لأن الرغبة في تأكيدها ، أو توسيع هوتها ، لها علاقة وثيقة بطبيعة الظروف المتغيرة التي يمارس فيها الكاتب الحديث عمله ؛ فقد حرمته المتغيرات الجديدة من القدرة على صياغة فكرة لها قدر نسبي من الثبات عن الواقع الذي يتعامل معه ، ليسٌ فقط بسبب سرعة إيقاع التغير العاتية ، التي تعصف بكل الأفكار الثابتة عن الواقع وهي لما تزل في لفائف الميلاد ، ولكن كذلك بسبب استشراء النزعة الشكية ،

وتغلغلها فى نسيج عملية التفكير ذاتها . وكان من الطبيعى أن ينتاب الشك أول ما ينتاب تلك العلاقة الخلافية بين النص والعالم ؛ وذلك « لأن الخلط بين النظرة الشكية والرؤية الإنسانية عندما يحدث ، فإنه يحدث عادة بالنسبة لقضية ما إذا كان النص يعنى شيئا ما فى العالم الخارجى ، ويشير إليه »[١٣٢] أم لا . خصوصا وأن من سمات الاستعارة انتهاك حرمة العلاقات السياقية ، وفصم عرى الأواصر الاقترانية ، والإجهاز على التوقعات المألوفة ، والإطاحة بالكلمات التى يجر بعضها بعضا ، بسبب العادات الاستعمالية ، والاستنامة إلى دعة الكليشيهات أو الترابطات المكرورة .

ووسط هذا المناخ المفعم بالشكوك ، وفقدان اليقين ، تصبح العلاقة الاستعارية بين النص والعالم هى العلاقة الوحيدة الممكنة . ولا تتحقق هذه العلاقة دلاليا كما برهنت استقصاءات مدرسة براغ المهمة فى هذا المجال فى نطاق العالم الدلالى المحدد لكل من طرفى هذه العلاقة الشائقة المعقدة ، ولكن فى نطاق ما يدعوه موكاروفيسكى عالم الدلالات الثانوية أو الإضافية ، وهى المنطقة الدلالية التى تتخلق معنويا (سيمانتيا) من جدل طرفى الاستعارة . فإذا كانت « الاستعارة والكناية تشترك مع معظم الصيغ المجازية الأخرى فى مبدأ رئيسى وهو أنه فى نطاق كل منها يتم استبدال كلمة جديدة وغير متوقعة ــ تسمى أحيانا بالأداة ــ بكلمة أخرى فى سياق معين ــ تعرف تقليديا بالفحوى ــ فإن هاتين الصيغتين البلاغيتين تختلفان بعد ذلك فى كل شىء بشكل أساسى ؛ لأن طرفى الاستعارة ، الثابت منها والمتحول ، يتراكبان إلى حد ما ، من حيث سبيلهما إلى المعنى الإضافى الجديد ، لا من حيث ملامحها الدلالية التى لا يرتبط بعضها ببعض على الإطلاق كما يؤكد موكاروفيسكى . فليست الاستعارة تشبيها بليغا ، ولا هى صورة تنبثق حية ومتوهجة أمام العين كما يدعو أرسطو ؛ لأن المعنى الأساسى للكلمة المألوفة ، وذلك المعنى الجديد الذى يدلف إلى السياق بفعل الاستعارة يؤثر على الوعى بدرجة واهنة ، وفى بعض الأحيان لا يؤثر فيه على الإطلاق ، وهذا ما يؤدى إلى قدر من التشوش بسبب المعنى الإضافى الجديد »[١٣٣] . وربما كان التشوش هو السبب فى صعوبة تبين حقيقة العلاقة بين طرفى بعض الاستعارات المركبة . والعلاقة الاستعارية بين النص والعالم فى أدب الحساسية الجديدة من أكثر العلاقات الاستعارية تركيبا ، وربما كان هذا كذلك هو السر فى القول بأن الاستعارة تهتم بإشكاليات الهوية ، على حين يهتم التشبيه بقضايا التماثل والمشابهة ، وشتان بين الاثنين ؛ ولهذا السبب فضل البلاغيون الاستعارة على التشبيه ، أو وضعوها فى مكانة أرقى منه . وربما كان السبب كذلك هو انتفاء علاقة التراتب الهرمية بين طرفى الاستعارة ، على عكس ما واجهناه فى الكناية . وكل ربما من هذه « الربمات » قادرة وحدها على تبرير هذا التشوش ، ولكنها لا تستطيع وحدها فك شفرته ، ومن هنا كان لابد من أخذها جميعاً فى الحسبان .

(١٤) الأساس الاستعارى للحساسية الجديدة :

هذا الأساس الاستعارى لقواعد الإحالة هو الأساس الذى تنهض عليه كتابات الحساسية الجديدة . وهو كما رأينا أساس مغاير كلية لذلك الذى اعتمدت عليه أغلب الكتابات التى سادت فى واقع الأدب العربى الحديث قبلها . ونستطيع من السمات المتعددة لكتابات الحساسية الجديدة ، التى تعرفنا بعضها من قبل ، تلمس بعض ملامح اختلاف تلك الحساسية عن سابقتها ، وهو اختلاف يوشك أن يشارف حدود التناقض ، ليطرح الحساسية الجديدة بوصفها حساسية مفارقة كلية لسابقتها ، لا مكملة لها . فبدلا من فكرة المسح الأدبى لقضايا الواقع الاجتماعى ، التى دارت فى فلكها معظم كتابات الحساسية السابقة ، تقدم الحساسية الجديدة فكرة العالم الموازى ، الذى يتسم بقدر من المرافقة للعالم الواقعى وقدر من المفارقة له فى الآن نفسه .

فالعالم الذى يقدمه النص الجديد ليس بأى حال من الأحوال انعكاسا للعالم الواقعى ، ولكنه إبداع لعالم جديد . قد يشابه العالم الواقعى فى أشياء ، ولكنه يختلف عنه فى أشياء كثيرة . وبرغم هذه الاختلافات ، أو بالأحرى بسببها ، يستطيع هذا العالم الموازى أن يرهف وعينا بالعالم الواقعى ، ويعمق فهمنا له ، بصورة أعمق من كل ما استطاعت الانعكاسات الفوتوغرافية التى قدمتها كتابات الحساسية السابقة أن تحققه . ذلك لأن هذا العالم الموازى يتسم بقدر كبير من الاستقلال والتكامل ، لأنه طرح عن أفقه فكرة المعطى الكائنى كلية ، واستبدل بها فكرة المنطق الداخلى للعمل ، كما طرح عنه فكرة اعتماد العمل على قواعد العالم الخارجى ، واستعاض عنها بالذاكرة الداخلية له . وقد أدى هذا من ثم إلى استبدال المنطق الجدلى بالمنطق الصورى . ومن هنا انتهت مع تلك الكتابات الجديدة مسألة تناول التجربة من الخارج ، لأنها استطاعت تحقيق قدر عميق من اندغام الذات فى الموضوع بدلا من انفصالها السابق عنه . فقد أدركت هذه الحساسية ما أكتشفه لاكان من أن « الذات نشاط وليست شيئا . . . . وأن الذات تنتج كينونتها من خلال عملية تأملها لذاتها ، وأنها عندما تنشغل بموضوع آخر خارجها ، لا تكون لها أى كينونة سوى نشاطها بوصفها منشغلة بهذا الموضوع »[١٣٤] .

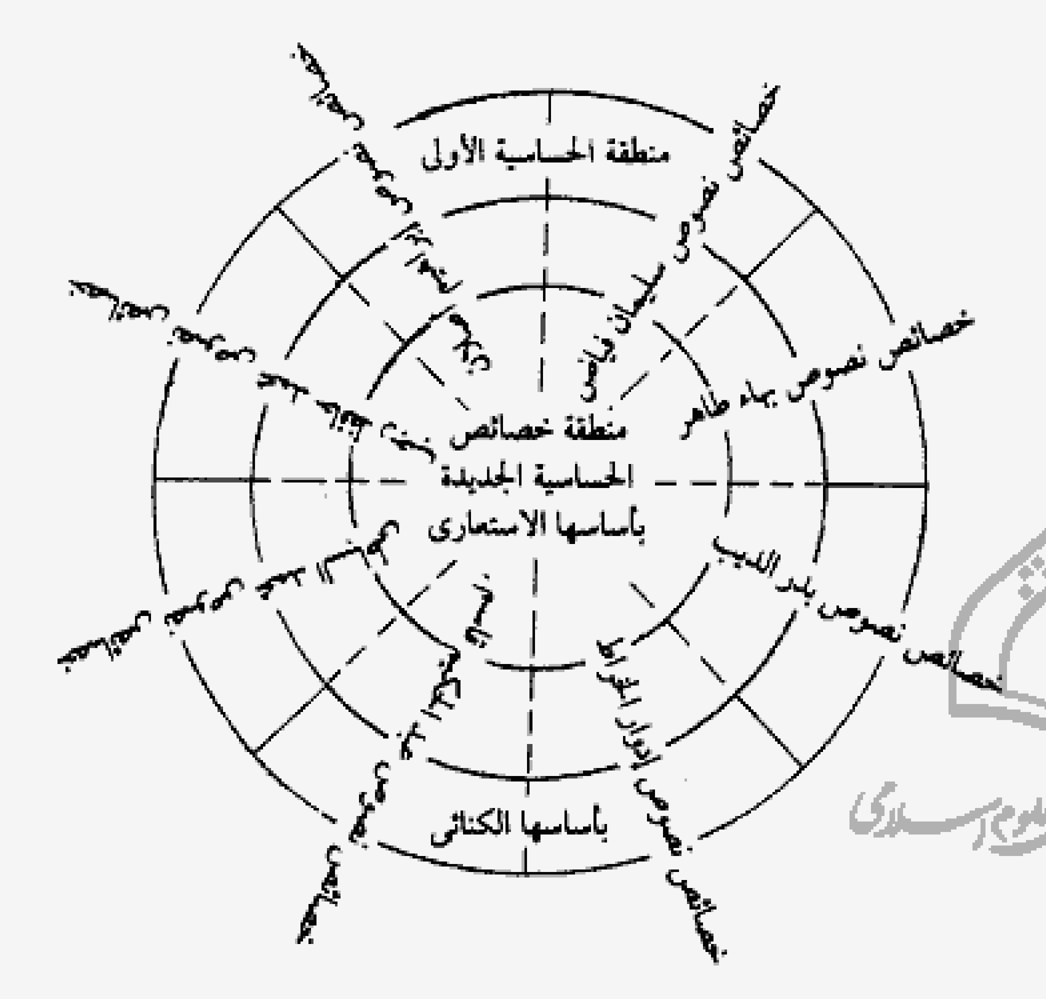
وقد حققت تلك الكتابات هذا كله ، لأنها تعتمد على مجموعة جديدة من قواعد الإحالة التى تؤسس علاقة النص مع العالم على منطق الاستعارة المغاير كلية للمنطق الكنائى ، الذى انطوت عليه الكتابات السابقة عليها ، التى كانت بلا شك رد فعل عليها ، بالقدر نفسه الذى كانت الحساسية الأولى رد فعل على النصوص القصصية التراثية السابقة عليها ، والتى عمدتها جميعا النص العظيم (ألف ليلة وليلة) . وقد كان هذا النص بمثابة النص الأب ذى السطوة الجبارة التى قامت نصوص الحساسية الأولى بتمردها الأوديبى عليه ؛ فقد كانت محاولتها لخلق مواضعات قصصية جديدة ذات علاقة وثيقة بالواقع الاجتماعى مرتوية من رغبة قوية فى طرح النص الجديد فى مواجهة النص الخيالى ، الذى كرسته (ألف ليلة وليلة) من خلال إقامتها لمملكة القص فى أرض الخيال العامرة بالخوارق والمعجزات .

فقد كان العصر ولوعا بـ « الموضوعية » والحياد ، شغوفا بـ « الحقيقة » ؛ ومن هنا اتسم كثير من نصوص تلك الحساسية الأولى ، التى سميت تجاوزا بالحساسية الواقعية ، (أقول تجاوزا لأنها اتسمت بإيقاع الواقع فى أحابيل تصوراتها عنه ، الثابتة والخاطئة غالبا) ، باستئصال كل شىء له علاقة بالخيال من عالمها ، وبالحرص على مراعاة الدقة الحرفية فى مطابقة الواقع ومضاهاة جزئيات العالم النصى به باستمرار . لكن ما بقى ببعضها من أطياف الخيال ومن بقايا

الاستعارات هو الذى أنقذها من الجفاف والشحوب . . وإن كانت أى كتابة قصصية تطمح إلى خلق إيهام بالواقع تنحو إلى تحكيم السياق فى الاستعارة ، ومن ثم تحجيم دورها فى تلك النصوص . لكن الإسراف فى مضاهاة الواقع فى بعض هذه الأعمال الأولى ، كان من العوامل التى نفّرت منها كثيراً من الكتاب ، الذين أدركوا أن طبيعة الواقع المتغيرة ، وسطوة أجهزة الإعلام التى أخذت فى منافسة الكاتب فى الاضطلاع بهذا الدور الوثائقى أو التسجيل ، تدفعها إلى الإمعان فى تجنب جادة هذا الطريق ، خصوصاً وأن التوحد بين أجهزة الإعلام وأجهزة الثقافة فى معظم البلدان العربية ، جعل من العسير التمييز بين تسجيل الكاتب الموضوعى ، وتزييف الجهاز الإعلامى الذى لا يمكن ، بحكم وظيفته نفسها ، تنزيهه عن الغرض . كما أن التوحيد بين مؤسسة السلطة ، وتلك الأجهزة فى معظم البلدان العربية ، دفعها إلى تقديم صورة للواقع أبعد ما تكون عن الحياد والموضوعية هى كذلك .

لهذا كله كان رد فعل كتاب الحساسية الجديدة على قواعد الحساسية الأدبية السائدة لا يقل حدة عن رد فعل النص « الواقعى » التقليدى على مواضعات النص الخيالى والتراثى القديم . وكما كان رد الفعل الأول فرديا ومتناثرا فى بادىء الأمر ، ثم ما لبث أن تبلورت ملامحه ، وترسخت قواعده بعد ذلك ، كان هذا هو الحال بالنسبة لكتابات الحساسية الجديدة التى بدأت هى الأخرى ردود فعل فردية نجحت الحساسية السائدة فى تهميشها ، وبخاصة فى بداياتها الأولى على أيدى بشر فارس ، وعادل كامل ، وبدر الديب ، وفتحى غانم ، ثم يوسف الشارونى ، وإدوار الخراط من بعدهم ، حتى جاءت مرحلة الستينيات بتناقضاتها المعقدة التى دفعت عدداً من أبرز كتاب الحساسية الأولى ومن أرسخهم مكانة فى ساحتها آنذاك ، مثل يوسف إدريس ، إلى إجراء تغييرات جذرية على استراتيجياته النصية ، كما أشرت من قبل . حتى جاء هذا الجيل الجديد من الكتاب الذى عرف باسم جيل الستينيات ، الذى بدأ فى ممارسة الكتابة فى مناخ مغاير كلية لم يكن ليسمح له ، لا بمنافسة أجهزة الإعلام فى تقديمها لصورة الواقع الفوتوغرافية ، أو حتى « الواقعية » بالمعنى التقليدى ، ولا بطرح الخيال كلية عن أفق عالمه الأدبى ، كما فعل كتاب الحساسية الأولى ؛ فجاءت كتاباتهم فى أغلبها مغايرة من حيث قواعد إحالتها للكتابات السابقة عليها ، بالصورة التى أثرت مواضعاتها واستراتيجياتها على كتابات عدد غير قليل من الكتاب الذين رسخت أقدامهم فى أرض الحساسية الكنائية وأصبحوا من أعمدتها الرئيسية كنجيب محفوظ على سبيل المثال ، وإن لم يستطع عدد غير قليل من كتاب جيل الستينيات المجيدين أن يخلص عالمه كلية من بقايا المؤثرات الكنائية ، التى يتفاوت أثرها على كتاب هذا الجيل من كاتب إلى آخر . وبسبب مسألة تغليب مجموعة من العناصر على الأخرى ، (والتى أشرت إليها فى القسم العاشر من هذه الدراسة) ، فإن عناصر هذه الحساسية الجديدة تتفاوت من حيث درجة نقائها من كاتب إلى آخر ، بل إن هناك عدداً من كتاب هذا الجيل ينتمون إليه من حيث العمر وتوقيت الكتابة فحسب ، ولكنهم ينتمون من حيث الحساسية إلى الحساسية السابقة .

فحينما نتحدث عن أى من الحساسيتين ، فإننا نتكلم فى الواقع عن مجموعة من الممارسات التى تتشكل من خلال عدد من الممارسات الفردية ، التى تتفاوت بعدا وقربا من هذا الجوهر النظرى ، الذى ندعوه بالحساسية ، والذى لا يتبلور فى كتابات كاتب بعينه ، مثله فى ذلك مثل الشخصية القومية التى لا تتجسد فى شخص واحد ، وإنما تتشكل ملامحها من مجموعة الخصائص المشتركة بين الأغلبية الممثلة لها . ومن هنا فإننا إذا أردنا أن نرسم خريطة هذه الحساسية الجديدة سنجد أن هذه الخريطة تبدو على الشكل التالى :



ويقدر تفاوت الكتاب من حيث اقترابهم من مركز هذه الدائرة . أو بعدهم عن هذا المركز ، نجد كذلك أن أعمال الكاتب الواحد لا تقع على المسافة نفسها من مركز هذه الدائرة ؛ فعلى حين يقترب بعضها من المركز ، أى من الجوهر المصفى لتلك الحساسية الجديدة ، يقترب بعضها الآخر من الدائرة الخارجية ، أى من عالم الحساسية الأولى . وكما كان الحال بالنسبة للحساسية الأولى ، التى نفت معظم الكتاب الذين بشروا بالحساسية الجديدة إلى هامش الحركة الأدبية التى سيطرت عليها آليات الحساسية الكنائية ، فإن الحساسية الجديدة تنحو هى الأخرى إلى تهميش أعمال الكتاب الذين لا يزالون يكتبون فى نطاق الحساسية التى جاوزتها حركة الحياة ، ومقتضيات التغيير ؛ وربما يفسر ذلك سر شكوى معظم هؤلاء الكتاب من انحسار اهتمام الكتاب والنقاد على السواء بأعمالهم . وإذا كنا قد اكتفينا هنا بإرساء الأساس الجمالى لتلك الحساسية ، فسوف نعود إلى دراسة ملامحها الجمالية ، كما تجلت فى التطبيق ، فى دراسة قادمة .

الهوامش :

(١) لا تنطبق تلك القواعد فحسب على المجتمع الأوروبى الذى استقى منه فوكو أمثلته التطبيقية ، ولكنها تنطبق كذلك على مجتمعنا العربى ، راجع ميشيل فوكو ، (أركيولوجيا المعرفة) :

Michel Foucault, **The Archaeology of Knowledge & the Discourse on Language**, Trns. A, M, Sheridan Smith, (New York, Panthean Books, 1972), p. 126.

(٢) هي « الحساسية الجديدة : دراسة في آليات تغير الحساسية الأدبية » ، مجلة (المنار) ، باريس ، عدد يونيو ، حزيران ١٩٨٥ .
(٣) راجع مجلة (الثقافة الجديدة) القاهرية ، التي تصدر عن الثقافة الجماهيرية ، العدد الثاني ، نوفمبر ١٩٨٦ .
(٤) شهادة سعد الدين حسن ، المرجع السابق .
(٥) شهادة إبراهيم أصلان ، المرجع السابق .
(٦) شهادة محمد سليمان ، المرجع السابق .
(٧) شهادة جار النبي الحلو ، المرجع السابق .
(٨) شهادة سعيد الكفراوي . المرجع السابق .
(٩) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
(١٠) شهادة مصطفى أبو النصر ، المرجع السابق .
(١١) شهادة سعيد الكفراوي . المرجع السابق .
(١٢) شهادة يوسف القعيد ، المرجع السابق .
(١٣) شهادة سعيد الكفراوي ، المرجع السابق .
(١٤) شهادة محمد سليمان ، المرجع السابق .
(١٥) شهادة مصطفى أبو النصر ، المرجع السابق .
(١٦) شهادة يسري الجندي ، المرجع السابق .
(١٧) شهادة شمس الدين موسى ، المرجع السابق .
(١٨) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
(١٩) شهادة إبراهيم عبد المجيد ، المرجع السابق .
(٢٠) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
(٢١) شهادة حلمي سالم ، المرجع السابق .
(٢٢) شهادة يوسف القعيد ، المرجع السابق .
(٢٣) راجع شهادة يوسف أبو رية ، المرجع السابق .
(٢٤) شهادة حلمي سالم ، المرجع السابق .
(٢٥) شهادة جار النبي الحلو ، المرجع السابق .
(٢٦) شهادة سعيد الكفراوي ، المرجع السابق .
(٢٧) شهادة حلمي سالم ، المرجع السابق .
(٢٨) شهادة عبد الحكيم قاسم ، المرجع السابق .
(٢٩) أورد هذا التعريف سعيد الكفراوي في شهادته ، بالمرجع السابق ، وهو منقول بشيء من الاقتضاب والتصرف عن دراسة إدوار الخراط « مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينيات » ، التي نشرت أولا في (فصول) المجلد الثاني العدد الرابع ، يوليو سبتمبر ١٩٨٢ . ثم نشرت بعد ذلك مقدمة لكتاب (مختارات القصة القصيرة في السبعينيات) ، مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٢ . وقد آثرت الاحتفاظ بتعريف إدوار الخراط / سعيد الكفراوي كما هو ، برغم وعيي بابتسار الكفراوي له ، ومعرفتي بأن فهم الخراط للحساسية الجديدة أكثر تعقيدا وتراكبا من ذلك ، لأنه يهمني هنا تسجيل كيف شاع فهم هذا المصطلح ، لا لدى العامة ، وإنما لدى جمهرة الكتاب أنفسهم .
(٣٠) راجع يحيى حقي ، (خطوات في النقد) ، القاهرة ، مكتبة العروبة ، د . ت . ص ٩ ـ ٣٣ ، ٥٩ ـ ٦٧ .
(٣١) من مجموعته (أرخص ليالي) ، القاهرة ، سلسلة الكتاب الذهبي ، دار روز اليوسف ، ١٩٥٤ .
(٣٢) من مجموعته (حادثة شرف) ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٥٩ .
(٣٣) من مجموعته (لغة الآي آي) ، القاهرة ، سلسلة الكتاب الذهبي ، دار روز اليوسف ، ١٩٦٦ .
(٣٤) من مجموعته (النداهة) ، القاهرة ، سلسلة روايات الهلال ، دار الهلال ، ١٩٦٩ .
(٣٥) من مجموعته (بيت من لحم) ، القاهرة ، عالم الكتب ١٩٧١ .
(٣٦) كينيث بيرك (مقولة مضادة) :
Kenneth Burke, Counter — Statement, (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1968), pp. 124 — 25.
(٣٧) بنديتو كروتشه ، (علم الجمال) ، ترجمة نزيه الحكيم ، دمشق ، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق ، ١٩٦٣ ، ص ٥ .
(٣٨) أ . ف . سكوت ، (المصطلحات الأدبية الراهنة) :
A. F. Scott, **Current Literary Terms,** (London, Macmillan, 1965).
(٣٩) روجر فاولر (معجم المصطلحات النقدية الحديثة) :
Roger Fowler, **A Dictionary of Modern Critical Terms,** (London, Routledge and Kagan Paul, 1973), p. 169.
(٤٠) للمزيد من التفصيلات انظر ، المرجع السابق ، ص ١٧٠ .
(٤١) راجع ، رايموند وليامز ، (كلمات مفاتيح) :
Raymond Williams, **Key Words A: Vocabulary of Culture and Society,** (London, Fontana / Croom Helm, 1976), pp. 235 — 38.
(٤٢) المرجع السابق ، ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨ .
(٤٣) إيهاب حسن ، « ما بعد الحداثة » :
Ihab Hassan, "Post Modernism", **New Literary History,** Vol. III No. 1, Autumn 1971, pp. 5 — 30.
(٤٤) راجع كتاب برادبري وماكفرلين (الحداثة) :
Malcolm Bradbury and James Mcfarlane (edits), **Modernism 1890 — 1930,** (London, Penguin Books, 1976), p. 13.
وهو من أهم الكتب عن هذا الموضوع ، وقد طرح الكتاب كله بصفحاته الـ ٦٨٤ وبكتابه الذين بلغ عددهم ثلاثة وعشرين كاتبا كتعريف لها ، أو محاولة للإحاطة بمختلف جوانبها .
(٤٥) أورتيجا إي جاسيت ، النص مقتبس من المرجع السابق ، ص ٢٨ . وهو من كتابه :
Ortega Y Gasset, **The Dehumanization of Art,**
(٤٦) المرجع السابق .
(٤٧) للمزيد من التفصيلات حول هذا الموضوع راجع : تشارلز ريمبار ، (نهاية البذاءة) :
Charles Rembar, **The End of Obscenity: The Trails of Lady Chatterley, Tropic of Cancer, and Fanny Hill,** (London, Andre Deutsch, 1969), pp. 528.
(٤٨) تيري إيجلتون ، (النظرية الأدبية) :
Terry Eagleton, **The Literary Theory,** (Oxford, Basil Blackwell, 1983), p. 54.
(٤٩) المرجع السابق ، ص ٥٩ .
(٥٠) كينيث بيرك ، (فلسفة الشكل الأدبي) :
Kenneth Burke, **The Philosophy of Literary Form,** (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1973), p.I
(٥١) جيفري سامونز (علم الاجتماع الأدبي والنقد التطبيقي) :
Jeffrey Sammons, **Literary Sociology and Practical Criticism: An Inquiry,** (Bloomington, Indiana University Press, 1977), p. 5.
(٥٢) بيير ماشري ، (نظرية الإنتاج الأدبي) :
Pierre Macherey, **A Theory of Literary Production,** trns. Geoffercy Wall, (London, Rouledge & Kagan Paul, 1978), p. 53.
(٥٣) المرجع السابق ، ص ١٩ .
(٥٤) راجع سلسلة المقالات التي نشرها يحيى حقي عن مجموعة لاشين الأولى (سخرية الناي) ، في (كوكب الشرق) ، فبراير ١٩٢٧ ، وجمعها بعد ذلك في (خطوات في النقد) ، ص ٩٠ ـ ٣٣ ، حيث لام لاشين على اقتباسه قصته « انفجار » عن تشيخوف ، كذلك مقالة معاوية محمد نور ، « طاهر لاشين القصصي » ، (السياسة الأسبوعية) ، ٥ يونيو ١٩٣٠ التي تناول فيها مجموعة محمود طاهر لاشين الثانية (يحكى أن) ، ولامه فيها لأنه أخذ أقصوصتين أولاهما من تشيكوف ، والثانية من ميترلنك ولم يذكر المصدر .
(٥٥) راجع البيان المهم الذي نشرته جريدة (السياسة الأسبوعية) ، ٢٨ يونيو ١٩٣٠ ، بعنوان « الدعوة إلى خلق أدب قومي » ، الذي وقعه ستة من كتاب هذه الفترة الشبان هم محمد أمين حسونة ، ومحمد زكي عبد القادر ، ومحمد عزت موسى ، ومحمد الأسمر ، ومعاوية محمد نور ، وزكريا عبده . وكذلك المقالات الضافية التي مهدت له ونشرها موقعوه على امتداد العام السابق على نشره في الصحيفة نفسها ، والمناقشات الحامية التي أثارها نشر هذا البيان في الأعداد التالية من السياسة الأسبوعية .

(٥٦) شهادة محمود الورادنى ، (الثقافة الجديدة) ، العدد المشار إليه من قبل .
(٥٧) شهادة إبراهيم أصلان ، المرجع السابق .
(٥٨) شهادة سعيد الكفراوى ، المرجع السابق .
(٥٩) شهادة محمد سليمان ، المرجع السابق .
(٦٠) شهادة إبراهيم عبد المجيد ، المرجع السابق .
(٦١) شهادة حلمى سالم ، المرجع السابق .
(٦٢) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
(٦٣) رفقى بدوى ، المرجع السابق .
(٦٤) شهادة حلمى سالم ، المرجع السابق .
(٦٥) شهادة إبراهيم عبد المجيد ، المرجع السابق .
(٦٦) شهادة حلمى سالم ، المرجع السابق .
(٦٧) شهادة عبد الحكيم قاسم ، المرجع السابق .
(٦٨) المرجع السابق .
(٦٩) شهادة يوسف أبورية ، المرجع السابق .
(٧٠) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
(٧١) شهادة يوسف أبورية ، المرجع السابق .
(٧٢) راجع القسم الأول من كتاب دافيد لودج (أشكال الكتابة الحديثة) :
David Lodge, **The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature,** (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977), p. 70.
وهو الفصل الذى يقدم فيه عرضا لمسيرة النظرية النقدية بوصفها استقطابا بين نزعتين أساسيتين : نزعة « ماذا » يقدم الأدب ، بتركيزها على المحتوى والرسالة ؛ ونزعة « كيف » ، بسعيها إلى استقصاء آليات الشكل الأدبى وبنيته . وراجع بخاصة ص ٧٠ .
(٧٣) المرجع السابق ، ص ٧٠
(٧٤) رومان ياكبسون ، « بعدان من أبعاد اللغة ونمطان من الاضطرابات اللغوية : الحبسة » :
Roman Jakobson, Two Aspects of Language and Two Types of Linguistic Disturbances — Aphasia" in Roman Jakobson and Morris Halle, **Fundamentals of Language,** (The Hague Mouton, 1956).
(٧٥) دافيد لودج ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٧٦ .
(٧٦) محمد بن عبد الجبار النفّرى ، (المواقف والمخاطبات) ، تحقيق آرثر آربرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ١٤٠ .
(٧٧) راجع رولان بارت ، (مبادىء الإشارية) :
Roland Barthes, **Elements of Semiology,** trns, Annette Lavers & Colin Smith, (New York, Hill and Wang, 1967), p. 63.
(٧٨) نورثروب فراى ، (تشريح النقد) :
Northrop Frye, **Anatomy of Criticism, Four Essays,** (Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1957) p. 136.
(٧٩) روبرت سكولز ، (البنائية فى الأدب) :
Robert Scholes, **Sructuralism in Literature: An Introduction,** (New Haven, Yale University Press, 1974), p. 20.
(٨٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
(٨١) دافيد لودج ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ١١٢ .
(٨٢) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
(٨٣) تيرنس هوكس ، (البنائية والإشارية) :
Terence Hawkes, **Structuralism and Semiotics,** (London, Methuen & Co.. 1977) pp. 77—8.
(٨٤) رومان ياكبسون ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٧٦ .
(٨٥) دافيد سابير ، « تشريح الاستعارة » :
David Sapir "The Anatomy of Metaphor" in **The Social Use of Metaphor : Essays on the Anthropology of Rhetoric,** (edit.) David Sapir & Christopher Crocker, (Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1977), pp. 6—7.
(٨٦) راجع أبا على الحسن بن رشيق القيروانى ، (العمدة) ، تحقيق محيى الدين عبد الحميد ، جـ ١ ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ط ٣ ، ١٩٦٣ ، ص ٣١٣ .
(٨٧) دافيد سابير ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٢٠ .
(٨٨) المرجع السابق ، ٢١ .
(٨٩) رومان ياكبسون ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٧٨ .
(٩٠) دافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٨٠ .
(٩١) أفدت جزئيا فى عمل هذا الجدول بجدول مشابه لدافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، ص ٨١ ، وإن توسعت فيه ، وأضفت إليه عدداً كبيراً من الملامح التى لم يوردها لودج فى جدوله .
(٩٢) عبد القاهر الجرجانى ، (دلائل الاعجاز) ، تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا ، بيروت ، دار المعرفة ، ١٩٨٢ ، ص ٣٤٣ .
(٩٣) ابن رشيق ، (العمدة) ، جـ ١ ، ص ٣١٣ .
(٩٤) عبد القاهر الجرجانى ، (دلائل الإعجاز) ، ص ٥٢ .
(٩٥) وضع أرسطو كل الصور المجازية تحت عنوان واحد هو « الاستعارة » ، ولكنه عندما قسمها إلى أنواع ثلاثة اندرج النوعان الأولان منها تحت لواء الكناية ، أو بالأحرى المجاز المرسل . راجع كتاب أرسطوطاليس (فن الشعر) ، تحقيق وترجمة الدكتور محمد شكرى عياد ، القاهرة ، دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ ، ص ١١٦ . ومن الجدير بالذكر فى هذا المجال أن ترجمة أبى بشر متى بن يونس القنائى القديمة التى حققها الدكتور شكرى عياد فى كتابه ، ونشرها بموازاة ترجمته الحديثة ، كانت تطلق على هذه الصور المجازية اصطلاح « التأدية » ، وتشير إلى العملية المجازية نفسها باصطلاح « التأدى » ؛ وهذا ما يدل على وعى مبكر بأن هذه الصور المجازية تنطوى على عمليات قبل أى شىء آخر .
(٩٦) كينيث بيرك ، (قواعد الدوافع) :
Kenneth Burke, **Grammer of Motives,** (Berkeley & Los Angeles)
(٩٧) كلود ليفى ــ ستراوس ، (الطوطمية) :
Claude Levi-Strauss, **Totemism,** trns. Rodney Needham, (London, Penguin Books, 1973), p. 96.
(٩٨) كينيث بيرك ، (قواعد الدوافع) ، ص ٥٠٣ .
(٩٩) المرجع السابق ، ص ٥٠٦ .
(١٠٠) المرجع السابق ، ص ٥٠٨ .
(١٠١) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
(١٠٢) دافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، ص ١٠٩ - ١١٠ .
(١٠٣) رولان بارت ، « كتب فعل لازم » :
Roland Barthes, "To Write: An Intransitive Verb" In **The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man,** (edts) Richard Macksey & Eugenio Donato, (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972), p. 135.
(١٠٤) ويناظر هذا على صعيد الفن أو الحكم الجمالى عدم إمكانية القول بأن الفن الحديث مثلا أكثر تطوراً من الفن البدائى ، أو أن لوحات بيكاسو أكثر تقدما من الأقنعة الأفريقية ؛ لأنه ما إن يدخل العمل فى نطاق الفن ، حتى يعنى هذا أنه ينطوى على نسق إشارى متكامل ، وعلى لغة أو شفرة خاصة قادرة على الإفضاء وفقاً لقواعدها الخاصة .
(١٠٥) رولان بارت ، « كتب فعل لازم » ، ص ١٣٥ .
(١٠٦) للمزيد من التفصيلات راجع أميل بيفينيست ، (مشكلات علم اللغة العام) :
Emile Benveniste, **Problemes de Linguistique Générale,** (Paris, 1956)
(١٠٧) راجع تعقيب لوسيان جولدمان على بحث تزفيتان تودوروف ، « اللغة والأدب » فى (الخلاف البنيوى) :
Lucien Goldmann, Discussion, **The Structuralist Controversey,** p. 147.
(١٠٨) دافيد سابير ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ١٣

(١٠٩) دافيد لودج ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ١١٠ .

(١١٠) المرجع السابق ، ص ١١١ .

(١١١) المرجع السابق ، ص ١١٣ .

(١١٢) نشر عادل كامل أقصوصته المهمة « رماد وضباب » في مجلة (المقتطف) ، في يناير ١٩٤٣ ، ثم نشر روايته (مليم الأكبر) القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٤٤ .

(١١٣) س . س . براور ، (دراسات نقدية مقارنة)
S. S. Prawer, **Comparative Literary Studies,** (London, Duckworth, 1973), p. 80.

(١١٤) راجع إشارة محمد مندور ، إلى فرديناند دي سوسير عندما يقول « إن مذهب عبد القاهر هو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا لأيامنا هذه ، وهو مذهب العالم السويسري الثبت فرديناند دى سوسير الذى توفى سنة ١٩١٣ » ، في النقد المنهجي عند العرب ، القاهرة ، مكتبة القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص ٣٢٦ . ويكرر مرة أخرى الإشارة إلى مفهوم سوسير عن أن اللغة نظام من العلاقات في كتابه (في الميزان الجديد) ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، د . ت . . ص ١٨٥ .

(١١٥) أ . ج . جريماس (علم المعنى البنيوي)
A. J. Greimas, **Structuralist Semantics: An Attempt at a Method,** trns. Daniel McDowell and others, (Lincoln, University of Nebraska Press, 1938).

(١١٦) المرجع السابق ، ص ١٤٢ .

(١١٧) من أبرز الذين برهنوا في هذا الصدد على أن النص الأدبي يؤسس قواعده السيمانتية الداخلية التي تمكن لغة النص الأدبي من إرساء قواعد شفرتها الإشارية الخاصة ، مايكل ريفاتير في كتابه : (إشاريات الشعر) و (إنتاج النص) :
Michael Riffaterre, **the Semiotics of Poetry and Text Production.**

(١١٨) راجع كتاب كريستين بروك ـ روز ، (نحو الاستعارة) :
Christine Brooke — Rose, **A Grammar of Metaphor,** (London Mercury Books, 1965), p. 3.

(١١٩) عبد القاهر الجرجاني ، (أسرار البلاغة) ، تحقيق محمد رشيد رضا ، القاهرة ، مكتبة القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ١١٢ .

(١٢٠) المرجع السابق ، ص١٢٠ .

(١٢١) عبد القاهر الجرجاني . (دلائل الاعجاز) ، ص ٣٣٥ ـ ٣٣٦ .

(١٢٢) راجع رومان ياكبسون ، « بعدان من اللغة ونمطان من الحبسة » ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص٧٢ .

(١٢٣) ستيفن أولمان ، (الأسلوب في الرواية الفرنسية) :
Stephen Ullmann, **Style in the French Novel,** (Cambridge, Cambridge University Press, 1957), p. 214.

(١٢٤) دافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، ص ١١٢ .

(١٢٥) المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(١٢٦) هانز جورج جادامر ، (التأويلات الفلسفية) :
Hans Georg Gadamer, **Philosophical Hermeneutics,** trns, David Linge, (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1976), p. 235.

(١٢٧) مايكل آبتر « الاستعارة بوصفها عملية تفاعل توليدي » :
Michael Apter, "Metaphor as Synergy" in **Metaphor: Problems and Perspectives,** (Sussex, The Harvester Press, 1982), p. 55.

(١٢٨) للمزيد من التفصيلات راجع مايكل آبتر « الاستعارة بوصفها عملية تفاعل توليدي » ، المرجع السابق .

(١٢٩) عبد القاهر الجرجاني ، (دلائل الإعجاز) ، ص ٥٣ .

(١٣٠) دافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، ص ٧٩ .

(١٣١) مايكل آبتر ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٦٦ .

(١٣٢) يوجين جودهارت ، (الاتجاه الشكي في النقد المعاصر) :
Eugen Good Heart, **The Skeptic Disposition in Contemporary Criticism,** (Princeton, Princeton University Press, 1984), p. 12.

(١٣٣) ف . و . جالان ، (البنى التاريخية : مشروع مدرسة براغ) :
F. W. Galan, **Historic Structures: the Prague School Project,** (London, Croom Helm, 1985), pp. 91 — 2.

(١٣٤) مقتطف جاك لاكان هذا مأخوذ من مقال :
Peter Caws, "What is Structuralism?", **Partisan Review,** xxxv (1988), p. 85.

وكذلك من كتاب دافيد لودج المشار إليه سابقا ، ص ٦٢ .

قصُّ الحَداثة

نبيلة إبراهيم

شىء ما طرأ على القص الروائى لدى كتابنا المحدثين . وربما بدأت ملامح هذا التغير تظهر مع بداية الستينيات ، ولكن ملامح هذا القص تحددت وترسخت فى السنين الأخيرة . وقد حدث هذا التغير من قبل فى الرواية الغربية ، وربما كانت بدايته ــ فيما أعلم ــ على يد عَلَمىْ هذا الاتجاه الحديث فى القص الروائى ، ونعنى بهما جويس وفرجينيا وولف .

وربما قيل إن عدوى هذا التجديد قد سرت إلينا من الغرب ، كما قيل هذا ذات يوم مع ظهور الشعر الجديد عندنا . على أنه عندما يتأصل الاتجاه الجديد وتصبح له تقنياته الخاصة ، يصبح قبول مبدأ العدوى فى تعليل الظاهرة من قبيل الهروب من البحث عن عللها وأسبابها ، فضلاً عن البحث عن كل ما اعترى الشكل التقليدى للقص الروائى من متغيرات .

على أننا قبل أن نشرع فى إبراز المتغيرات التى برزت فى القص الروائى ، نود أن نشير إلى حقيقتين أوّليتين .

الحقيقة الأولى ، أنه ليس هناك جنس أدبى أشد التصاقاً بالحياة من القص الروائى . وينطبق هذا القول على القص فى جميع عصوره وبكل أشكاله . فالشعر له عالمه الخاص به ؛ إنه تعبير عن رؤية مثالية فى صيغة لغوية مثالية . والمسرح مكان محدود يتفتح على الحياة من خلال حوار سريع متبادل ، يعمق مغزاه من خلال أدوات ووسائل فنية خاصة بالمسرح . وفى هذا الإطار يعيش الإنسان جزئية من الحياة بأبعادها الاجتماعية والسياسية والفكرية .

أما القص الروائى فهو الحياة العريضة المفتوحة ، الحياة كما نعيشها على السطح ، وما يخفى وراء هذا السطح من تفاعلات مضطرمة . وما نقصد بهذه المقارنة أن نفاضل بين الفنون الأدبية ، فغنى عن القول أن لكل فن جمالياته ووظيفته ، وما أردنا إلا أن نؤكد وظيفة القص الروائى ، وأن نصل بذلك إلى أن القول بأن قص الحداثة الذى خرج على عمود القص التقليدى ، إن جاز لنا أن نستخدم هذا المصطلح النقدى القديم ، قد انفصل عن الحياة ، قول لا أساس له من الصحة ، كما سنرى فيما بعد .

أما الحقيقة الثانية ، فهى أنه ربما لم ينشغل النقاد بكل اتجاهاتهم ومذاهبهم النقدية بالأعمال القصصية كما حدث فى هذه السنين الأخيرة ؛ فما كتب عن المسرح أو الشعر لا يقاس بالنسبة لما كتب عن الأعمال القصصية ، قديمها وحديثها . وقد حاولت هذه الأبحاث أن تفيد من كل العلوم الإنسانية ، ونعنى بها الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية والنفسية والفلسفية ، فضلاً عن الدراسات اللغوية الحديثة ، بهدف الكشف عن إشكاليات هذا القص ، وعن كفاءته اللغوية التى أصبحت تستغل إلى أقصى حد . على نحو يشير ــ بادىء ذى بدء ــ إلى ما يمكن أن يحتوى عليه هذا القص من ثراء .

ــ ١

ولنبدأ بعد ذلك فى تلمس أهم المتغيرات فى القص الروائى الحديث ، ونحاول أن نحصرها فيما يلى :

يرفض قص الحداثة ، كما يحلو لنا أن نسميه ، الشكل الروائى التقليدى . وقد ألفنا أن الشكل الروائى التقليدى ، فى العادة ، يحكى قصة تتألف من أفعال وأحداث تحدث فى الزمن القصصى ، شريطة أن يكون كل فعل أو حدث قادراً على أن يدخل فى علاقات محددة مع غيره من الأفعال والأحداث ، وأن يكون مميزا فى حد ذاته ، كأن يكون سببا لمسبب ، أو يكون بداية لظهور عقبة فى طريق البطل ، أو أن يمثل نقطة تحول فى الرواية . وهذا ما درجنا على تسميته بحبكة القص . وهذه الحبكة هى التى تشد القارئ لأن يتابع أحداث القصة ، وأن يتحرك مع حركة القص بدافع

التحقق من حدوث ما توقع ؛ حتى ينتهي من المحتوى الكلى للرواية إلى تمثل المغزى . وهذا الشكل يتحقق عندما يكون الكاتب قادرا على التغلغل فى أحداث الحياة وتفاعلاتها ، وعلى محاكاة هذا الواقع أو تمثيله . وعندئذ يقف القاص بقصته على مقربة من الواقع ، بحيث تتولد عند القارئ مباشرة عملية التبادل الإدراكى ؛ تارة من داخل النص إلى خارجه ، وتارة أخرى من خارج النص إلى داخله . ومعنى هذا أن الشكل الروائى لم يكن يتولد إلا نتيجة الصراع داخل الذات بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون . ومعنى هذا كذلك أنه يهدف إلى إعادة تشكيل الواقع وتنظيمه . ومهما تكن درجة تكثيف الواقع فى القص ، ومهما تكن طريقة توجيه العلاقات فيه بين الإنسان والأشياء ، وبينه وبين الآخر ، فإن الشخوص ترسم فيه على أنها ممثلة للواقع . كما أن الأحداث والأفعال تختار وتنظم على أساس محاكاتها لما يحدث فى الواقع ، وذلك بهدف نقد هذا الواقع ، وإبراز ما يختفى تحت السطح من عوامل خفية ، تعد المسئول الأول عما يظهر على السطح من صراعات ومتناقضات . وإلى هذا الحد كان الكاتب يوجه النص وفق أيديولوجيته ، إذا اصطلحنا على أن نفهم الأيديولوجية فى الإطار الأدبى على أنها علاقة بالحياة حقيقية ووهمية فى الوقت نفسه ؛ ذلك بأن العمل الأدبى ، وإن يكن مرتبطاً كل الارتباط بالحياة ، لا يتكون إلا من خلال تشكيل متخيل وعلاقات متخيلة .

أما الأعمال الروائية الحديثة ، فهى ترفض هذا الشكل التقليدى الذى يهدف إلى إعادة التوازن للحياة . ولا يعنى هذا أن هذه الأعمال ترفض الشكل التمثيلى كلية ، فهى على أى حال لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذى تنبع منه أصلاً ، ولكنها ، إذ ترتبط به على نحو ما ، تسلبه القدرة على أن يكون انعكاساً للحياة ، فى الوقت الذى تؤكد فيه إمكانات النص بوصفه نتاجاً للفكر ومولداً للفكر . إنها تتعمد إرخاء العلاقة التقليدية الوثيقة بين الشكل والواقع . وعندئذ تبدو الهوة ــ لأول وهلة ــ عميقة بين النص الروائى والحياة ؛ بل إن المسافة قد تكون فى بعض الأحيان ، من الاتساع بحيث يصعب على القارىء العادى اجتيازها .

وإذا كانت القيمة فى الأعمال الروائية التقليدية تعد مفهوماً مسبقاً يقاس عليه واقع الحياة ، فإنها فى الأعمال الروائية الحديثة لا تبرز إلا من خلال مواجهة الذات للتجربة الفريدة فى كل عمل ؛ الأمر الذى يؤكد عدم تكافؤ الشكل القصصى التقليدى مع التجربة وهى فى سبيل بحثها عن القيمة النهائية بمنظور جديد . ولكن حيث إن النص الروائى لابد أن يبحث لنفسه عن شكل ، وإن هذا الشكل لايتكون إلا بعد معاينة عميقة للواقع ، فإن القص فى هذه الحالة ، يواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية ، وعدم الرغبة فى تمثيله من ناحية أخرى . والوسيلة لحل هذه الإشكالية هى استخدام الشكل التجريدى والخيال المكثف . وقد لا يصمد هذا التجريد والإغراق فى الخيال فى مواجهة الواقع . ولكنه يصمد بوصفه بناء فكريا مستقلاً . ولهذا فإنه لا يجوز فى هذه الحالة . أن نتحدث عن المحاكاة بأى معنى من المعانى ، لأن الكاتب لا يريد أن يحاكى شيئاً ، بل يريد أن يمثل المعنى فى تشكيل لغوى يساوى قيمة التجربة[1] .

على أننا نستطيع أن نقول ــ من ناحية أخرى ــ إن القص بهذه الفلسفة أصبح يقدم احتمالات أكثر لعالمنا . وسواء كانت هذه الاحتمالات ممكنة لأنها لا تخالف قوانين الواقع ، أو أنها تندرج تحت غير الممكن نتيجة استغراقها فى الخيال ، فإنها جميعاً تنبع من العلاقة المعرفية بين الذات والموضوع ، ومن ثم فهى قد تساعد على اكتشاف أحوال لم نفكر فيها قط[2] .

ــ ٢

ومن الطبيعى أن تتغير فلسفة الزمان والمكان فى القص الروائى الحداثى بناء على هذا التحدى للشكل التقليدى للرواية .

أما المكان فلم يعد له استقلاليته وتميزه بأوصافه التاريخية التى تقف به قريبا من الواقع ، بل أصبح المكان جزءا من التجربة الذاتية التى سرعان ما تحمله معها فى لغتها . حتى إذا انتهت التجربة لم يعد له المنظور المستقل المحدد . وفضلا عن هذا فإن المكان الذى كان فسيحاً رحباً فى القص الروائى التقليدى حيث تميز باستقلاله التاريخى ، ضاق بضيق المجال النفسى ، بل إنه يمثل المجال النفسى بعينه . ويمكننا أن نقول بتعبير آخر ، إن الذات القاصة حملت معها المكان فى عزلتها فى مجالها الفكرى والنفسى .

فالذات القاصة فى « الزمن الآخر » ــ على سبيل المثال ــ تدور فى حركة دائرية بين الصحراء حيث الآثار الفرعونية والإسكندرية وفندق ميناهاوس والغورية فى القاهرة الإسلامية . وفى بؤرة هذه الدائرة تقف الذات وقد التفت حولها هذه الأمكنة لتساعدها فى الكشف عما بداخلها من فكر وصخب نفسى ، وكأنها شخوص أهينت من وقع الظلم عليها ، ثم استسلمت لهذه الذات لتحكى قصتها معاً فى صعودهما وهبوطها ، وشموخها وقهرها .

« لا يفارقنى حلم الحوارى المسدودة . دائماً أعود إليها وأنا نائم . أمشى بين الحيطان التى تزدحم وراءها حياة الناس المحتشدة الغاصة المتقلبة ، تنضح بروائح الطبيخ وبقايا الثوم وماء الغسيل وتخثرات الولادة والموت . الشبابيك القديمة مفتوحة المصاريع على الأثاث المهدم العتيد السخن ، والأيدى تشوّر والأطفال كثيرون يجرون بصمت . كل شىء هنا يدور دون أدنى صوت . النساء ينشرن الغسيل المطهّر من أدران الأجسام الخشنة الغليظة والناعمة والواهنة والناحلة والمليئة .. الأجساد التى تتراحم حولى ولكنى لا أراها .. أحس ضغطها وانفراجها ، أعرف أنها حولى ولا أراها . وأنا أسير على التراب أحاذر من برك الماء الآسن العطن على جانبى البيوت . والملاط الأصفر يتقشر عن الحيطان ويسقط ليكشف عن بقع الطوب القاتمة اللون . العالم مختنق الأنفاس ، وفجأة أجد نفسى أمام دوران مقفل الحيطان ، تتجمع وتلتئم أمامى ، كلما اقتربت من فتحة يتخايل وراءها نور حاد بعيد فى البراح الذى يبدو أننى لن أصل إليه أبدا مهما مشيت . أقترب خطوة عارفة ولكن يخامرها رجاء غير معترف به . أقترب وقلبى يدق . النور بعيد حقا هناك ، أراه ، أعرف أنه هناك . وفجأة أكاد أصطدم بالحائط الذى يلتئم جرحه أمام عينى ورأسى يكاد يرتطم به . الصمت المسدود يلتف بى ويدور بى لا ينتهى إلا بالبتر الجارح ، حد السكين يقطعه »[3] .

« وقال لها إن شيئاً غريباً يحدث له ، وإن العلاقات بين الداخل والخارج تتغير ، وإنه عندما يعود إلى الإسكندرية يلتبس عليه الأمر ، ويوقن فجأة أنه إذا خرج من الباب فسيجد السلم الحجرى بين حائطين مصمتين ، ويمر بالحوش وشجرة الجميز ، ويسلم على نبوية ، ويجد نفسه فى شوارع الغورية المزدحمة الغاصة بالناس وحرافة حياتهم . وإنه من شوقه إليها يظنها بل يؤمن أنها هناك . هذه الحياة كلها ، على بابه . ويهم بالخروج إليها ، كأنما هى حركة نفسه للدخول إليها فى بيتها الذى قالت : بيتنا . قال إنه فى قلب هذه العلاقة كما هو فى قلب القاهرة ، بعيد ، ولكنه فى داخلها مهما كان بعيداً . قال تتصورين هذا ؟ إننى على يقين كامل إذ أفتح باب شقتى فى إسكندرية . إنما أفتح باب هذا البيت ، كأن هذا البيت قد تلبّسنى ، وأصبحت حدوده هى نفسها حدود جسمى »[4] .

وكما تغير بناء المكان فى قصص الحداثة ، تغير كذلك بناء الزمن . فسواء تحرك الزمن القصصى ، فيما ألفنا من قصص روائى ، حركة أمامية من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل ، أو حركة ارتدادية من الحاضر إلى الماضى ، أو تحرك حركة متقلبة غير منتظمة ، فهو فى النهاية يحقق البناء المطلوب من الزمن ، من حيث إنه ينفتح القص على الحياة ، ثم يعود فينغلق داخل القصة ، محققا العلاقة بين بناء القص وبناء التجربة من ناحية ، وبين العالم الخارجى المفتوح وعالم القص المغلق من ناحية أخرى . والزمن القصصى على هذا النحو ، يعد العنصر الأساسى فى ربط الأفعال واحتمالاتها بالحياة على المستويين الكونى والوجودى معاً .

وفضلاً عن هذا فإن للفعل احتمالات تنشأ من امتداد الفعل بين ما كان وما سيكون . وعندما يحكى الكاتب عن فعل ليس من صنعه ولكنه مسئول عنه ، لا يتحقق الهدف الاجتماعى فحسب لهذا الفعل بل الهدف التاريخى ؛ إذ إن لحظة الاختيار تربط الشخصية بالماضى من أجل المستقبل . وفى هذا قمة التحقق لوظيفة بناء الزمن فى القصص التقليدى(*) . على أن مثل هذا البناء الزمنى لا يصلح مع الشكل التجريدى والمغرق فى الصنعة الخيالية . ولابد أن يكون للزمن عندئذ تشكيل آخر ووظيفة أخرى . فحيث إن القصص الروائى لا يهدف ، كما ذكرنا إلى سرد حكاية منطقية ترتبط فيها الأسباب بالمسببات ، بل يهدف إلى تحقيق رحلة كشفية لعالم الذات ، حيث يختلط الترانسندنتالى بالتجريبى ، فإن الروائى يعتمد ، فى هذه الحالة ، على اللغة المكثفة التى تشع دلالاتها من خلال حشد من الإشراقات الداخلية ، وبقع متناثرة من الأزمنة المتقاطعة المؤقتة . وبهذا يكون منطق الزمن مغايراً لمنطق الزمن فى القصص التقليدى ؛ فإذا كنا قد ألفنا الصلة الوثيقة بين بداية القصص الروائى ونهايته ، فبين البداية والنهاية فى قصص الحداثة يتم تعليق القارىء . وهذا التعليق يدعمه تعليق آخر طوال السرد ، إذ كثيراً ما يهدد الفعل بعدم تحقق النهاية المتوقعة . ولكن الهدف يتحقق على نحو آخر عندما يأسر القصص القارىء داخل حركته الذهنية بدلا من أن يأسره داخل أحشاء التطور الزمنى للأحداث .

« فى اليوم الرابع كان يرتعش حين صحا من النوم . كانت شفته خشنة . ولما حاول أن يمسحها بلسانه لم يستطع أن يخرجه من فمه . نهض بجذعه وارتكن إلى العمود . مد يده وأمسك قربة الماء فشرب كل ما بقى بها . قال : ليكن ! .. وبينما يسند ظهره إلى العمود ، تطلع بعينيه المتعبتين إلى الملك الذى جاء .. تطلع إلى النقوش ، إلى الريشة المنتصبة ، إلى العين المفتوحة ، إلى الصقر والثعبان ، إلى الأهلة والعقبان . استرجع كل السطور التى استطاع أن يقرأها وسط العبارات الكثيرة التى لم يفهمها . أسقط الجمل الناقصة والكلمات المتفرقة التى تجمعت لديه . حاول أن يصنع نصاً مستقيماً .. بدأ بالسطر الأول فى النهر الأول : أنا الملك جئت ولما المرأة ذهبت .. ولما تفرق الذين اجتمعوا حولى .. ولما وجدت نفسى وحيداً . اكتملت فى تمامى . ولما كنت أنت إلهى وأنا صفيك ، أنت النور وأنا صدى النور ، أتملّى فى ذاتى فأراك ، وأتملى فيك فأرانى ، فإنى ، بعيداً عن الآحاد جئت لنكون واحداً . أنا وأنت . الآن ، ولم يبق وقت وبقى الأبد . الآن أناجيك فتعرفنى ، أدون سرى بعيداً عن الأعين لعينك ، فأنت تعرفنى . أتطلع إلى قرصك اللامع الذى يرقب من السماء كل شىء ، وأنقش على الصخر سرى إلى حزين » .

« كانت عين فريد كليلة . كان جوفه مريضاً . لكنه مشى بعينه على الطلاسم التى لم يفهمها وتوقف عند السطر الأخير فى النهر الأخير وقرأ : ولما وجدت كل فرحة تلد نهايتها وجدت فى فرحتك أنت المنتهى .

« وجد فريد صعوبة فى أن يمشى حتى الحائط الآخر ، كان يستند إلى الأعمدة . ولما وصل إلى هناك ، ولما استطاع أن يقرأ السطر الأول : أنا الملك القوى جئت ، صرخ فريد بكل القوة التى بقيت فى داخله : أيها الكذاب ! وتردد داخل المعبد الصدى : الكذذذاب ب ب » .

هذه فقرة محورية فى قصة « أنا الملك جئت » لبهاء طاهر . وسوف نعود إليها مرة أخرى عندما نتحدث عن قضية الشكل فى قصص الحداثة . ويكفى الآن أن نبين كيف انقطعت حركة الزمن المنسابة فجأة فى نهاية النص حتى لتفضى بالقارىء إلى حالة الصدمة عندما يفاجأ بأن قراءة النص الهيروغليفى التى وصلت إلى أسمى عبارات التصوف ، تنقلب فجأة إلى قراءة أخرى تسحب القراءة الأولى ، بل تلغيها كلية .

لقد بتر التسلسل الزمنى فجأة دون تعليل ظاهر . ولم يبق فى وسع القارىء سوى أن يسترجع كل أحداث القصة ، بل أن يمعن النظر فى لغتها بحيث لا تفوته كلمة من كلماتها . لعله يستطيع أن يمتد بهذا التوقف المفاجىء الذى أحدثته المفارقة بين لغة العشق الصوفى المنساب . وتلك الإشراقة الداخلية من ناحية . ولغة الإنكار الحاد المفاجىء التى تلى ذلك مباشرة ، من ناحية أخرى(٦) .

- ٣ -

وبمقدار ما تغير بناء الزمان والمكان ووظيفتهما فى قصص الحداثة ، تغير مفهوم البطل ووظيفته . لقد انسحب عليه كذلك عدم الرغبة فى تحديده بخصائص محددة ؛ شأنه فى ذلك شأن الزمان والمكان . وأصبح البطل شخصية عامة ؛ أو الإنسان الصورة ، أو الإنسان الشبح ، الإنسان الذى يحاول توحيد ذاته المشتتة فى أكثر من أنا ، وكأنها جماعة تتصارع معاً ، أو كأنها مكان تصطدم فيه الأحداث والقوى القهرية . والشخصية القصصية ، بهذا ، لم يعد لها الحضور الكامل من خلال تميز صوتها بين الأصوات ، أو من خلال تحكمها فى جميع الأصوات عندما تجمعها حول وجهة نظر محددة . بل إن الشخصية أصبحت محصورة فى اللغة ؛ وهى تقف متوارية وراء الكلام الذى يوحى بأن هناك من يقول ومن يشهد ، ويعلق بلغة تتّسم بعدم الثبات وعدم التحديد ، ولم يبق بعد ذلك سوى أن نبحث عنها فى الكلام الممتد والمتقاطع . وفى كل ما يقدمه النص القصصى من أساليب المراوغة اللغوية .

وربما كان من تحصيل الحاصل أن نقول إن عصرنا لم يعد عصر تصوير البطولة المثالية ، لأن ذلك يعد من قبيل الوهم . حيث إن مشكلات الحياة ، على المستوى المحلى والعالمى ، أصبحت أشق من أن يستطيع بطل واحد أن ينتصر عليها ، حتى ولو كان بطلاً قصصياً . وإذا كان الأمر كذلك ، لم يبق للقصص الروائى سوى أن يصور البطل المأساوى المثير للشفقة ، إما لأنه لم يعد يقوى على المقاومة ، أو لأنه سيىء الحظ . إذ قدر له أن يعيش عصر المتناقضات فى قمته ، حيث يصعب البحث عن العلل والأسباب .

ولم يبق أمام البطل بعد ذلك سوى أن يواجه الأمور الصعاب بحس ساخر ، وأن يدير ظهره لها وهو يضحك من نفسه فى نفسه .

الحاج عبد الكريم كان على وشك الوصول من الحج . « وأرسلت الحاجة من فورها رسولا يأتيها بحنفى الخطاط الرسام المبيض النقاش ... كانت الحاجة تطالبه من أسفل بأن يعيد دهن الحائط للمرة الثالثة . أطل حنفى من فوق وقال للحاجة : حاضر .. من عينى .. لأجل خاطر الحاج . وتمنى حنفى للحاج سلامة العودة ، ونفذ ما أمرته به الحاجة فوراً . واختفت الرسوم

والخطوط القديمة نهائياً ، وصار الحائط شديد البياض ، يضوى وقد انعكس عليه شعاع شمس الأصيل ، مما أجبر حنى أن يغلق جفنيه ويفتحهما بشكل مستمر . وبحركة سريعة كتب حنى فوق بوابة المدخل بخط كوفى جميل « يا داخل هذه الدار صلى على النبى المختار » . أطل لعينه الفنانة الخبيرة حرف الراء جميلاً كبقية الحروف الجميلة . ورسم حنى جملا ووضع فوقه هودجاً غطاه بثياب متعددة زاهية الألوان ، وتذكر ما يقال عن الجمل الصبور . ذلك الذى لا ينسى الإساءة ويغدر حتى بصاحبه،من يقدم له الطعام والماء . بسرعة رسم حنى خزاماً وكمم فم الجمل ، ورسم حبلا تدلى من الخزام . وقال لنفسه : هذا الجمل هو عين الجمل الذى رسمته فى العام الفائت . ولكنه استمر يرسم الرجل الذى مد يده وأمسك بالجمل . والذى يقود الجمل . قصيراً متناهى الضآلة ، وظل حنى حائراً يفكر : « أيرسم الرجل بحجم الجمل ثلاث مرات أم يضع فى يده بدل العصا سيفاً قاطعاً ؟! »[7] .

وجابر يريد أن يتزوج فاطمة ابنة عمه . ولكن العم يريد جملاً مهراً لفاطمة ، ليجلب به السباخ المسروق . ولم يكن جابر يملك الجمل ، ولا يستطيع أن يملكه . ولم يعد فى وسع جابر سوى أن يعيش تحقق الرغبة فى المجال الترانسندنتالى الذى كثيراً ما كان يهوى منه مصطدما بالواقع بحس ساخر .

« وأفاق جابر من هلوساته على ما يملأ زنبيلين من الحقائق : التدى تل لا ينفد فى تربته سهم .. والورد منقوش على التدبين . والبيت من طابق واحد وحجرتين .. والسجن رطب ومعتم ، والعسكر والخفراء والعمدة مسلحون ، وحركة الدجاج بالليل تجفل ، والجسم مشتاق للالتصاق بجسم ، والسرير يكون من الحديد ولا يكون من الخشب ، وإلا قرضته القرضة .. وشيخ العشيرة على حق ، فمن أين يحصل جابر على خبز الذرة ولبن الماعز إن لم يعمل . والعم عبد الرسول فى حاجة إلى جمل يجلب به السباخ المسروق من المعبد ، والبنت فاطمة أجمل بنت فى دنيا الناس ، والمثل يقول : العين بصيرة واليد قصيرة ، وما من ثمة أمل فى الحصول على سمك الضبع .. كما أن العودة لبيوت العشيرة مستحيلة ، فالذئاب الجائعة تترصد هناك عند المسالك . وحتى تطل عيون النهار سيهتدى جابر إلى حل .. أما النوم هنا .. حيث يطول لسان الماء ويقصر ، فمستحيل مستحيل مستحيل .. وحتى يطل النهار المبصر بألف عين .. سيجعل مضارب الغجر غايته ، ويسلم زنده للغجرية العجوز القاعدة أمام الخيمة ، تحت النخلتين ، لتنقش بيدين مدربتين على الجلد بالإبرة قلبا بداخله جمل واقف له وجه إنسى »[8] .

وبسبب هذا الحس الساخر ، ولأن المأساة مع السخرية أروع من المأساة مع البكاء ، فإن سقوط البطل يقابله ، مع المفارقة ، صعوده من الهوة وعثوره على وجوده ولو بطريقة ساخرة كذلك . وهذه المفارقة التى تجمع بين السمو فى سخرية والسقوط الباعث على الشفقة ، تعد وسيلة فنية ، ضمن وسائل أخرى فى قص الحداثة للكشف عن القيم المعكوسة فى عالمنا المزيف .

وقد يبدو الخطر فى هذا الاتجاه فى تصوير الشخصيات ، فى أنه قد يؤدى إلى التماثل بينها فى الأعمال الروائية المختلفة . ولكن هذا التماثل ، فى الحقيقة ، لا يمس إلا إطارها العام ، ثم تعود الشخصية فتتحدد فى كل عمل قصصى من خلال المجال الذى يعنى به هذا العمل ، وأكثر من هذا فإنها تتحدد بمستوى اللغة الذى يميز بدون شك كاتباً عن آخر .

ومهما يكن من أمر ، فإن الشخصية فى قص الحداثة أصبحت جزءا من هندسة النص اللغوى ، فهى لا تتحدد إلا باللغة ومن خلال حركة الكلام .

ـ ٤ ـ

على أننا نتساءل بعد ذلك : ما الدوافع الملحة التى دفعت كتاب قص الحداثة بشكل عام إلى الخروج على نظام القص التقليدى ؟ وما الشكل الذى يقترحونه إذن ؟

ولنبدأ بالسؤال الأول .

لم يمر عصر من العصور أحس فيه الإنسان بآليته إزاء نظام الحياة التى يعيشها كما يحدث اليوم ، فلقد أصبحت الحياة مجموعة من النظم التى تخضع كلية للمنهجية العلمية ، بحيث يبدو كل نظام وكأنه مستقل بنفسه ومكتف بذاته . حدث هذا فى الدول الصناعية الكبرى ، كما يحدث فى الدول الصغرى التى تلهث وراء محاكاة الدول الكبرى فى تحقيق هذه النظم . وإلا تخلفت وتدهورت . وسواء تم التحقق الآلى لنظم الحياة تحققا كاملا أو شبه كامل فى بعض الدول ، أو تحقق تحققا ناقصا فى الدول الأخرى التى يصعب عليها اللحاق بركب التطور الآلى السريع للنظم ، إذ يبتعد عنها كلما اقتربت منه ، فإن الحياة بهذه النظم أصبحت تدير ظهرها للإنسان ومشكلاته الأنطولوجية ، إذ إنها لم تعد ترى تفسيراً للأشياء إلا من خلال منجزات التقنية العلمية ، على نحو أدى ـ بدون شك ـ إلى تقلص دور الإنسان فى صنع الحياة . وعلى الرغم من ذلك ، فإن الإنسان الذى لم يسع فى أى وقت مضى إلى تحديد علاقته المعرفية بالأشياء على نحو واضح وصريح وعميق ، أكثر مما يفعل اليوم ، أدرك أن مغزى الحياة يقع وراء تخوم تلك التحديات العلمية ، وأن تلك الظواهر المادية التى أسفرت عن نظم الحياة الآلية ، لم تعد تمده بما يمكنه من الإمساك بمغزى محدد للحياة وأحداثها الكبيرة[9] .

هذا الشعور بالإحباط الذى أصبح سمة الحاضر على المستوى العالمى ، يتضاعف الإحساس به فى البلاد المتخلفة التى تتزايد مشكلاتها يوماً بعد يوم ، نتيجة لوقوعها فى مهب العواصف العاتية التى تأتيها من الشرق أو من الغرب .

وسواء كان هذا الإحساس محلياً أم عالمياً ، فإن الإنسانية جمعاء على بعد الشقةبين جماعاتها ، لم تجتمع على شيء قدر ما اجتمعت اليوم على أن الإنسان والطبيعة هما اللذان يضحى بهما فى النهاية ، نتيجة للتقدم العلمى والتكنولوجى بدون حدود ، وما ترتب عليهما من مشكلات ، مهما تكن الفائدة التى تعود على الإنسان من محصلات هذا التقدم .

وربما أشبهت هذه الحالة ما حدث إبان الثورة الصناعية فى القرن الثامن عشر فى أوروبا ، تلك الثورة التى دفعت الإنسان لأن يتأمل حياته فى شيء من اليأس والقلق ، ثم انكفأ على نفسه ولاذ بالطبيعة ، فكان الاتجاه الرومانسى فى التعبير الأدبى وغير الأدبى . ولكن ، بقدر ما تقترب الظاهرتان إحداهما من الأخرى ، فإنهما تبتعدان ، فهما معاً تنشآن ، مع غيرهما من الظواهر ، عن تلك العلاقة القديمة بين الإنسان والكون ، والإنسان والحياة . وهى علاقة تقوم فى أخص خصائصها على النشاط المعرفى بين الذات المدركة والموضوع المدرك ، فى سبيل الوصول إلى حقائق الأشياء . ويظل الحوار مستمرا بين الذات والموضوع ، إلى أن تهتدى الذات إلى ابتداع الشكل التمثيلى الذى ينظم هذه العلاقة ويضعها فى صيغة محددة ، سواء كان هذا الشكل التمثيلى لغويا أم غير لغوى .

ولكن الظاهرتين تختلفان بعد ذلك اختلافاً بيناً ، فعلى حين أعلن الإنسان عن سلبيته إزاء الثورة الصناعية بهروبه من الواقع واحتمائه بالطبيعة واستغراقه فيها ، يرفض الإنسان المعاصر هذا الهروب ، ويصر على أن يعيش حقائق الأشياء . بل إنه يصر ، من خلال صنعة القص الذى نحن بصدده ،

على أن يكون القارىء شريكاً كاملاً فى إدراك هذه الحقائق . ولأن الكاتب يخشى أن يتهم اليوم بالرومانتيكية ، فهو قد يعلن رفضه لها فى أثناء كتاباته القصصية ، وأكثر من هذا أنه يعلن رفضه لكلمة « أيديولوجيا » التى قد تبعده كذلك عن أن يعيش حقائق الأشياء كما يعيشها الناس جميعاً ، لا كما تعيشها صفوة مفكرة .

« قالت نصف راضية ، نصف مفكرة . أنت ياحبيبى رومانتيكى بلا أمل ، لا فائدة معك »

وقال : أبغض الرومانتيكية .. »

وقال : « إن المؤتمر كان عظيماً . وكل شىء . وإن دراسة الآثار بلا شك جزء من نسيج الثقافة الحى – مهما كان ذلك يبدو هامشيا . ولكنه يريد أن يعرف حقيقته . ودعنا من كل الدعاوى والكلمات الضخمة والرنانة ، بل حتى دعنا الآن من الأيديولوجيات . صحيح أن الأيديولوجيا وراء كل شىء بمعنى ما ، أى نعم ، لكنى أتمنى ببساطة أن أذهب إلى أصول عارية فى الأشياء . ولا تقل لى إن ذلك أيضاً أيديولوجيا . المهم أريد أن أعرف حقيقة ، ما دور المثقف المصرى الآن ؟ ما صلة هذا المؤتمر أو أمثاله بالناس ؟ لا أريد أن أقول الشعب ، أو الطبقة العاملة .. إلى آخره ، حتى لا أسقط فى شرك الصيغ والقوالب ، أعنى الناس ، الناس المتحددين المتعينين ، وليس الناس كمفهوم وتجريد وقيمة جبرية فى معادلة نظرية . الناس الآن ، هنا بكل اختلافاتهم وكل تشابهاتهم وكل اشتباكاتهم ، نحن كلنا ، هل لنا دور ، ياناس ؟ »[10] .

ومعنى هذا أنه مهما تكن صيغة الأيديولوجيا السائدة ، فإن قص الحداثة يفرغها من معناها وهدفها . ولا يعنى هذا أن يحل غيرها محلها ، فهذا كان يحدث فى النص التقليدى ، أما اليوم فإن القصاص يحول الفوضى إلى نظام فى إطار الشكل ؛ فالشكل على أى حال نظام بصرف النظر عن محتواه . ولكن هذا النظام الشكلى يعود فيعمق الفوضى عندما يسلب الواقع شرعيته ، وعندما يسلب الذات قدرتها على التغيير ، ولكنه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قد جمع أشتات الحياة ومتناقضاتها فى حزم من الرموز والأشكال التمثيلية والدلالات ، وبعد أن يجعل الحقائق يقرع بعضها بعضها الآخر ، أملا فى خلق عالم جديد وإنسان جديد .

ـ ٥

ويمكننا الآن أن نتساءل : فيم تتمثل المشكلة فى قص الحداثة ؟ ولماذا تحول القص إلى نص أولاً وأخيراً ؟

وتتمثل المشكلة فى أن عالم الواقع ليس وحده الذى أصبح غريباً عن الإنسان ، بل إن الذات نفسها أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها .

« أحسست بمثانتى مثقلة بما فيها ، ومحرقة ، تثير فى كيانى كله لذة موجعة ، وتوقا للحظة التبول . فنهضت فجأة ، لكنى سرت بتكاسل فى اللحظة التالية . شدتنى المرآة إليها ، بل شدنى ذلك الآخر فى المرآة فتوقفت . ورحت أتفرسه بغيظ على مهل . وثبت إلى رأسى الفكرة ، على معبد دلفى باليونان القديمة ، نقشت كاللافتة عبارة آمرة من كلمتين ، قالها سقراط لأحد تلاميذه ، « اعرف نفسك » . قلت : فلتنفذ أمره . رحت أتعرف على ذلك الآخر الواقف بمقابلتى فى المرآة . بدا لى جامداً وبارداً ولا يثير فى أية رغبة لمعرفته ، فما الذى يمكن أن أعرفه من هذه الكتلة ، الصورة المبهمة التى تحمل أنفاً وفما ، وعينين وشفتين ، وتمتد على جانبى رأسها كفان صغيرتان ، ويختلط الأبيض والكستنى الغامق فى شعرها المهوش ، وتتدلى من كتفيها ذراعان ، ومن حوضها ساقان ، يملكها أيضاً القرد فى الغابة والنسناس فى القفص والغوريلا فى جبلاية القرود ؟ قلت لنفسى : ذلك هو الآخر ـ حيوان ، لسبب ما ارتدى بيجامة ، وغادر لتوه سريرا ينام عليه ، وسوف يذهب ليتبول كمخلوق مهذب ، فى مكان لا تراه فيه أية عين ..

« وتساءلت فى حيرة : وما الذى أثار ذلك الفيلسوف العاقل الحكيم المتزن حتى خرج عن طوره وأمر تلميذه بهذه الكلمة العابثة ليتعرف على ذلك الآخر المزعج والفج والمثير للزراية والضحك ؟ فكرت أن كاهنة المعبد قد جعلت من أمره (الذى يبدو لى أنه كان عابثاً فيه حين قاله ، وأنه ندم عليه حين تقرر موته بالسم ، والذى لا شك فى أن ذلك الآخر هو الذى مَدَّ يده بكأس السم ، وقبض عليه بإصبعه وجرعه له) لافتة وأضحوكة تسترت وراءه ، وقبعت فى داخل المعبد مثل بوذا فى جلسته الشهيرة ، تمثالاً لذلك الآخر ، تنطق باسمه ، وتتلقى الهدايا على شرفه ، وتكرس له مجده وسلطانه ؛ تضرب أخماساً فى أسداس ، تتنبأ بالغيب ، وتكشف الستار عن ماضى ذلك الآخر ومجهوله اللذين يضربان بعيداً فى الزمان قبلاً وبعداً وبلا نهاية »[11] .

وليس التعبير عن انقسام الذات على نفسها بالأمر الجديد ؛ فمن قديم جهر شاعرنا المتنبى بإحساسه المرير بانقسام ذاته عندما قال :

إذا ما الكأس أرعشت اليدين صحوت فلم تحل بينى وبينى

ولكن المشكلة فى قص الحداثة هى أن الذات عندما رفضت الواقع ، ولم تعد تجد البديل الممكن التحقق ، أصبحت تعانى من اهتزاز الذات . وقد انعكس هذا على نحو قوى فى محتوى القص وشكله ؛ فما أن تمسك الذات بالموضوع حتى تزحزحه إلى الترانسندنتالى بعيداً عن تجربة الواقع . وبهذا تظل علاقة الذات بالموضوع فى حالة اهتزاز دائم ، نتيجة للفجوة الكبيرة بين الترانسندنتالى والتجريبى .

فإذا تساءلنا عن السبب الذى يجعل الكاتب يسعى إلى زحزحة نفسه بعيداً عن الواقع ، وأن ينفى أو يلغى كل تأكيد يلوح له ، فإن الجواب عن ذلك هو أن الوعى كلما حاول أن يصل إلى فهم للحياة ، اتضح له أنه قد يُفسد ما يقوله إذا قيل ، ومعنى هذا أن صدق الوعى أصبح مرادفاً لعدم القدرة على الإمساك بالواقع كله ، فضلاً عن تفسيره ، وبهذا يتأرجح الكاتب بين المحدود واللا محدود ، حيث تبدو المسافات بين الكلمات فيما لم يقل ولم يفعل .

« ثم قالت له ، دون ابتسام ، وما زالت عيناها تضحكان : أنت أيضاً تصبح التنين فى حياتى . فلما أوشك أن يرتاع ، وأوشك ضحكها ، من ارتياعه ، أن يغيض ، سارعت تحكى له قصة : تعرف ، فى حياتى أشكال وأصناف من التنانين ، أحلم أحياناً كأننى فى سماء سيالة صافية ، تلعب فيها معى تنانين صغيرة لامعة ، صدورها مدورة حلوة الملمس ، كأنها من الخزف الأزرق المصقول ، أزرق فاتح ولكنه جدّى وغير خفيف ، أزرق لايوصف من الفرح الذى فيه ، هذا الفرح الرصين الممتلئ القلب ، وكأننى رجعت طفلة ، ألعب لعب الأطفال الذى لا مثيل لرصانته واستغراق نشوته . بعض اللحظات معك من هذه التنانين . وانخفض صوتها إلى شجن منضبط لا يكاد يرتعش :

« ولكن حياتى كلها هى اللعبة ، وأنا لا ألعب ، خسارة ألا أملك معك حتى اللعب ، الآن على الأقل . هل كانت بيننا ، فى الأول ، إمكانية هذه اللعبة ؟ »[12] .

وقد ترتب على فقدان الإنسان الإحساس بوحدة الحياة ، أنه أصبح

يسترجع هذه الوحدة ويتأملها . وترتب على هذا كذلك ، أن الخير والحقيقة والجمال ، لم تعد عناصر توظف بهدف إثبات كمال الحياة أو نقصها ، بل انفصلت هذه العناصر عن مفهومها الأخلاقي أو الكوني . وأصبحت هي في حد ذاتها مجالاً للتجربة .

وكما فقد الإنسان الإحساس بوحدة الحياة ، فقد الإحساس بالانسجام مع حضارته ، فالحضارة لا تكون إلا إذا كانت حركة متبادلة بين الذات والموضوع ، فللحضارة وجهان : وجه ذاتي ، وآخر موضوعي . وإذا كان الجانب الموضوعي لم يوجد إلا من أجل تحقيق الجانب الذاتي ، فإن الجانب الذاتي ، من ناحية أخرى ، لا تتضح هويته إلا إذا استوعب هذا الجانب الموضوعي وهضمه ، وأضاف إليه من عنده ، على نحو يساعد على الاستمرار والنمو الحضاري . فإذا لم تتم العملية على هذا النحو ، بين الإنسان وحضارته ، اختفى الانسجام بينهما[١٣] .

وليس غريبا أن يمثل المظهر المادي للحضارة موضوع تأمل وحوار في قص الحداثة . وينشأ التأمل عندما توضع رصانة الماضي وصحته ، جنباً إلى جنب مع عفن الحاضر وفوضويته . وعلى الرغم من أن الامتداد من الماضي إلى الحاضر يكشف عن نفسه في شكل من الأشكال ، فإن ما يحدث من شرخ في مسيرة الامتداد الحضاري ، يحول دون تداخل الماضي في نسيج الحاضر تداخلاً حقيقياً وكاملاً .

« وقال لها : هل تعرفين أن بعثة الآثار الإيطالية كشفت عن منزل لأحد الكهنة بالبر الغربي في الأقصر ، يبدو أنه يرجع إلى عهد تحتمس الرابع ، يعني — كما تعرفين — في القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، منذ أربعة وثلاثين قرنا يعني والبيت يبدو تماماً أنه مثل بيت جدي في أخميم ، فيه أفران للمطبخ والخبيز ، وزريبة للمواشي طبعا ، وأربع حجرات . (تمر بي هذا مباشرة)

« وقال : كتب أحمد شفيق أبو عوف ، رئيس معهد الموسيقى العربية ، ورئيس لجنة الموسيقى العربية ، ورئيس اللجنة الموسيقية العليا للأهرام ، اليوم ٩ يوليه ١٩٨٠ : أكداس من التبن وقشر البطيخ والشمام وسائر الخضراوات والفاكهة الفاسدة تغطي أرض سوق الخضار بروض الفرج ، وتغوص فيها الأقدام ، الرائحة الفجة تفوح من كل فج ... »[١٤] .

وعندما تعجز الذات عن أن تجد نفسها في الماضي والحاضر معاً ، تصرخ « شظايا هذه الحياة الواحدة المتعددة متكررة . هذه الحيوات المنشقة المتفرقة متطايرة كالشواظ أظل أنعمها وأرقق أطرافها ، ولكني في النهاية أرضى بتشعثها الخشن . أريد في الوقت نفسه أن أضع لها مساراً مستقيماً ، وصيغة لا تقبل التفتت والانهيار ، ونسقاً ، فأجده عصيّاً »[١٥] .

— ٦ —

وربما كان من أكبر مشكلات قص الحداثة ، مشكلة الشكل . وعندما نكون قد أتممنا الكلام حول هذه القضية ، نكون قد أجبنا عن تساؤلنا السابق : لماذا أصبح قص الحداثة نصاً أولا وأخيراً ؟

سبق أن ذكرنا أن قص الحداثة شكل مغلق على نفسه بحكم تراكيبه الرمزية والتخييلية ، فحيث إن الذات لا تكف قط عن النفاذ في الأشياء بحثاً عن العلاقة المنطقية التي تربطها بعضها ببعض من ناحية ، وبالذات من ناحية أخرى ، فإذا لم تجدها انكفأت على نفسها في خيال مغرق ومبالغات في الاستخدامات اللغوية والبلاغية — فإن الكاتب لا يتيح للقص الفرصة للتغلغل في الواقع . ومع ذلك ، فهو يحرص كل الحرص على ألا يفقد خيوط المعنى من خلال تجميع اللحظات الخفية للتجربة ، وربطها بمجرى الكلام الذي يظل متماسكاً مع تنوعات المحتوى . وإذا لم يفعل الكاتب هذا ، وهن الشكل . وانهزم أمام لعبة اللغة .

على أن الشكل لا يستجمع اللحظات الخفية للتجربة بعضها إلى بعض فحسب ، بل لابد أن يؤكد كليتها ، حيث إن العكس يعني التشتت واللامعقولية والنسبية . ولا تتحقق هذه الكلية إلا مع وضوح التجربة وثرائها ، تلك التجربة التي لم تعد تتجلى في شكل أحداث وأزمنة مترابطة ، بل في شكل علامات تربط التجريبي بالترانسندنتالي ، والمحدود بالمطلق ، والجزئي بالكلي . ونعني بوضوح التجربة ، ذلك البصيص الذي يمكن القارىء من أن يمسك بخيوطها ، ويجعله يرتبط كل الارتباط باللغة وحركة الكلام ، بهدف الكشف عن مغزاها . وبهذا يتحقق البعد الجمالي لقص الحداثة ، الذي يتحقق له توازنه عندما يصبح الأخلاقي جمالياً والجمالي أخلاقياً .

على أنه لا ينبغي لنا أن نتحدث عن الشكل فحسب ، بل ينبغي أن نتحدث كذلك عن البنية . وإذا اصطلحنا على أن البنية هي العلاقة المتبادلة بين الوحدات ، والنمو الطبيعي لتلك العلاقة ، والتفافها حول ما يمكن أن نسميه الخطة الأساسية ، فإن هذا التعريف ينطبق على قص الحداثة ، فهو يخطط على أساس ما نسميه الالتفاف الشديد حول المعنى ، وما يمكن أن نسميه التعبيرات الارتدادية . وما نسميه كذلك التعقيد . ويتأتى هذا من أن الكاتب يمسك بأكثر من لجام في آن واحد . فهناك دوائر صغيرة تبدو كأنها مستقلة بنفسها في إطار الدائرة الكبيرة . وفي الوقت الذي تحتفظ فيه كل جزئية بفرديتها ، بل بلغتها . يحرص الكاتب على أن يجعلها متوازنة ومتوازية مع الأجزاء الأخرى ، ومؤدية دورها في الوقت نفسه في إطار الوحدة الكلية .

ولعلنا ندرك بعد ذلك الدور الأساسي الذي تلعبه اللغة في هذا القص ، فعلى الرغم مما يعبر عنه قص الحداثة من حيرة الذات وشكّها وسلبيتها ، فإنه يلح — من خلال الوعي الشديد باللغة وحركتها — على إقناعنا بوجودها وبجوهر الحقيقة التي تحاول كشفها ، وهي حقيقة مرتبطة كل الارتباط بالواقع الذي نعيشه اليوم ، ولكنها لا تقوم على أساس تمثيله بحيث يحدث التبادل الإدراكي تارة من داخل النص إلى خارجه ، وتارة أخرى من خارج النص إلى داخله ، بل تجعل الحياة تنحصر في الشكل وعلامات الكلام وحركته .

وتكاد تقترب اللغة في هذا القص من الشعر ، فهي لغة إشارية في أعلى مستوياتها ، وهي لغة ممتلئة ، وتخرج عن المألوف في أساليب الربط ، وتكوين العلاقات . وليس هناك كلمة في هذا القص — ونعني بطبيعة الحال القص الذي يتقن استخدام أدواته — تأتي اعتباطا ، لأن الكلام إنما يتعلق بمجال له خصوصيته العلامية .

حقا إن عالم هذا القص عالم لغوي ، فباللغة نتحسس عمق الواقع ومأساة الإنسان فيه ، وباللغة نتحسس رؤية الكاتب ولهاثه وراء المغزى المفقود في الحياة . وقد يأتي القصاص بين الحين والآخر بلغة مسلوبة القوة ، لغة بسيطة بل ساذجة ، ولكن هذه اللغة التي يؤتى بها على سبيل المفارقة ، تزيد من تعقيد العملية اللغوية ، عندما ترص هذه اللغة جنباً إلى جنب مع اللغة الشاعرية الأخرى .

وربما كان الوقت الآن قد حان لأن نتمثل بنموذج كامل لهذا القص ، نحاول من خلاله أن نبين ، ولو في عجالة ، كيف تتحقق فنية هذا القص في إطار الشكل والبنية ، ومن خلال الاستخدام الخاص للغة

ونختار هنا — متعمدين — رواية « الزمن الآخر » ، آخر ما أنتجه إدوار

الخراط ، فيما نعلم ، وهي الرواية التي سبق لنا أن اقتبسنا منها بعض العبارات على سبيل الاستشهاد في مواطن البحث فيما سبق .

ويرجع التعمد في اختيار هذه الرواية إلى أنها أحدث ما قدم من قصص الحداثة عندنا ، وأكثره استيفاء لخصائصه ـ على نحو ما شرحنا .

فعلى الرغم من قمة التجريد في هذا العمل الكبير حجما وموضوعاً ، ما زال يطل على الواقع في غير مواربة ، على مدى القص ، إطلالات تدين هذا الواقع وتجعله مسئولا عن فقدان الذات هويتها من ناحية ، بقدر ما تدينه بإحداثه الهوة السحيقة بين الإنسان المصري وحضارته من ناحية أخرى . ومع الحضور الشديد لهذا الواقع ، فإن الذات ـ مع المفارقة ـ تنسحب منه لأنها لا تجد نفسها فيه ، باحثة عن هويتها في الزمن الآخر .

ولابد أن القصاص أجهد نفسه فكراً وكتابة في إخراج هذا الحشد الهائل من الموضوعات والرؤى والرموز التي تجمع بين أشتات الحياة المتفرقة في وحدة واحدة كما فعل ، في الوقت الذي استطاع فيه أن يبرز خصوصية كل جزئية من خلال خصوصية اللغة ، واللغة وحدها .

نحن إذن بإزاء دوائر صغيرة ، تنتظم مع بعضها البعض في توازن وتواز دقيقين ، في إطار الدائرة الكبرى . فهناك دائرة الموجود والمفقود ، أو الحاضر والغائب . والموجود مفقود لأنه ضياع في ضياع ، والمفقود موجود وغير موجود في آن واحد . فهو موجود في كيان الذات وفي مظاهره الحسية الباقية ، ولكنه يتأبى على الواقع ، بل يعف عن أن ينصهر فيه . وهناك دائرة الترانسندنتالي والتجريبي . وهناك دائرة عشق الجسد الذي لا يكتمل قط ، والعشق الذي يتأتى إلى كماله واكتماله على الدوام . وهناك دائرة فوضى الواقع وعفنه ، إلى جانب صمت الماضي وجلاله . ثم أخيراً هناك دائرة الزمن الحاضر ، الذي يسعى للهروب منه ، والارتماء في أحضان الزمن الآخر ، الذي عساه أن يجمع شتات النفس في لحظة من الأمان والإيمان .

ولقد استطاع الكاتب أن يمسك بهذه الأنجم المتعددة في آن واحد ، عندما جعلها تلتف التفافاً شديداً ، وفي تناسق تام ، حول البنية الأساسية للرواية ، التي تتمثل في محورين مقفلين على نفسيهما ، محور الحاضر ومحور الغائب . وبين الحاضر والغائب تتحرك الذات جيئة وذهابا ، بحثا عن المفقود في الموجود . وليس الحاضر والغائب مطلقين ، بل هما متجسدان في مكانين أساسيين : الصحراء ، حيث ينقب عن الآثار ، والغورية ، حيث تقطن المحبوبة التي تشاركه المعرفة والحب ، وإن لم تشأ أن تشاركه مزاجه القاتم . وإذا كانت الصحراء ، وإلى جانبها الفندق الذي يقيم فيه راوي القصة ، هي المكان الذي يتوحد فيه الإنسان مع الكون ومع ذكرى الماضي الجليل ، فإن الغورية تمثل الجمال القديم الذي انتهك الحاضر حرمته . ولهذا سرعان ما تقفز الذكرى الأثيرة لكل تشكيلات الماضي الأسطورية من بين اختناقات الحاضر .

« هيلا هوب الأبدية على حبال شراع المراكب الرشيقة البطون ، التي تقلع في بحر النيل العريض ، وعلى أسلاك التليفون الثقيلة المرتخية على سهوب الرمال . أوزير وحتحور ، سيدي الأربعين وست دمياتة ، مارجرجس والسيدة زينب ، أتلمس أجسادهم الباقية التي لا فناء لها ، وألمس عليها ، أتطلب النعمة والبركة . تسقط على كتفي قطرات الشمع الساخن . ونفثات العرق الذكي ، متفصدة من جباههم . ينحدر الدم والمسك من عيونهم المفتوحة للأبد ، التي تقبل أوجاعنا ، وبصمتها نفسه تحرضنا على أن نعرفها . ترتيل الشيخ رفعت رخيماً ، موجعا ، عذبا ، في رمضان طفولتي ، شيقٌ في قلبي . وأذان الجامع الذي كان يطل على بيت عمتي في شبرا ، يصاعد في الفجر ، أسمعه في حلم مستمر ، يجيش له صدري . حلاوة المولد تتقطر في فمي ، ومواكب الصوفية والذاكرين وخارق الأفواه بالسيوف وراشقي السكاكين في الجنوب يترنحون وراء الخليفة الأبيض العباءة في مولد سيدي كريم ... كلها ضفائر أخرى عضوية في نسيج نفسي »[١٦] .

على أن هذه الذكرى العزيزة سرعان ما يطاردها الحاضر الذي يصر على أن يجهز على كل شيء ويخنق كل مجال يمكن أن تتنفس منه الذات :

« كانوا يضربون في الغورية منذ زمن ، الآن ، تدور بهم الأزقة والشوارع الغاصة بالدكاكين الصغيرة والسيارات الزاحفة بين الحيطان والأبواب وعربات الكارو المنزوعة عن حميرها أو بغالها . مركونة على جدران السبيل المزركش بأحجاره المتساقطة الناعمة النقش . خطوطها الأبلقة المشجرة . ذهبها ناصل باهت كأنه حلوى قديمة نالها العطب . تحت لافتات البوتيكات الحديثة بخطوطها الجريئة تشتعل في تلوينات النيون الملون بالأحمر اليانع والأصفر الفاقع »[١٧] .

على أن صراعات الأمكنة والأزمنة لا تقف عند حد المحسوس ، بل سرعان ما تحمله اللغة بامتلائها وشاعريتها إلى المطلق ، وعندئذ يتجاوز المحدود والمطلق ، والزمني واللازمني . ومن هنا كان التجانس التام بين صراعات الأزمنة والأمكنة ، وصراعات الذات بين العشق المحترق الذي لا يكتمل ، والعشق الأزلي الذي يكتمل وإن كان اكتماله لا يتم إلا في الزمن الآخر .

وقد بدأ هذا العشق مكتملاً عندما كان لا يزال في أحضان الخيال :

« في عمق الظلمة ، جيئما لم يكن صحو بعد ، رأى أنهما واحد ، غير منقسم ، يطفو على وجه الغمر ، والماء له قوام لَدْن وصلب معاً ، يقاوم انغمارهما فيه ، ولا يرفضه ، ظهرًا لبطن . لها رأس واحد ، وعينان يرى بهما . وهما على جلد الماء المعجون بالطمى الثقيل . العينان يقظتان ، والنور الوحيد في الكون هو نورهما الداخلي ، كيانها الباهر الساطع الجمال وقد تخلق من قاع هذا الطمى الغني الذي يملأ الآن داخله .. »[١٨] .

ولأن محبوبته تخرج من أحشاء الكون ، فهي أزلية ، وعندئذ تبدو متوحدة مع إيزيس وحتحور . والويل له إذا خرجت عن هذا الإطار الأسطوري ، وهبطت إلى العالم المحدود الذي يلح على الإنسان بضرورة أن يعرف .

« وهو يعرف أنها إن جاءت إليه بالمعرفة ، فقد عادت إليه بالموت الموت هو ما يعرفه في قلبه ، ولهذه المعرفة بهجة لا وصف لها . صرخات الموت لاعداد لها ، صرخات فرح ليس فوقه فرح ، تنقطع فجأة ، وتتجدد . صرخات بلا اسم ، بلا انتهاء . ورأى أنه حسن هذا التوم ، هذا الطفو ، هذا الانغماس ، هذا الصحو ، هذا الفرح ، الليل الشمس . الحب التوحد ، حسن وكامل في ذاته ، لا يحتاج لشيء . على أنه محكوم به عليهما ، والحكم غير منقوض ، تموت الشياطين من تحتهما ، مائة منها كل يوم . في زمن لاحساب فيه للأيام »[١٩] .

وتتم تجربة الحب ، وهو يخوضها بكل كيانه الذي يتشبث بالجمال المطلق والكوني الثابت ، تماماً كما يتشبث بهما في تاريخه السحيق .

« لا ، لست أحب وهما من صنع خيالي ، ولا أنا أصغو إليك كما أصغو إلى مطلق ما ، أقيمه لنفسي من تصوراتي المثقفة ، ولا شيء في هذا السياق كله . بل أحبك ، أنت ، امرأة غنية بأنوثتها الحية ، الحسية ، وكبيرة القلب ، وجريئة ، ومحبة ، وتعرف كيف تفكر ، وجميلة ، وتعيش في هذا الواقع الأرضي الذي نعرفه كلانا ، بأضداده وفروضه علينا ، وبإمكانات

الحرية فيه أيضاً . أحبك بما فيك من ضعف وحاجه ، ويزيد ضعفك من حبي لك ، طبعاً ، وكما هو ضروري ، وبما فيك من قوة وعزم وجسارة أيضاً أما تلك القوة الكونية ، أو شيء ما يشبهها ، أو يفوقها ، فهو شيء ما عندك يستثير مقابله عندي : قوة حبي لك ولست أعرف ما هو هذا الشيء المطلق يناجي المطلق إذن وما يجاوز الإنساني يستدعي نظيره عاشق أنا . أعرف من أعشق ولا علم لي به أفيض بالعشق إلى مالا حدود هكذا أحسه ماذا أفعل ؟ ليس هذا مجرد طاقة محبوسة تفجرت وفرغت ، وليست هذه مرحلة ما منقضية ، ولا احتياجاً عابرا ومتقلبا هناك ثبات في هذا الحب يفوق كل مدى ، جيشان دائم لقوى حميمة جداً . وعميقة إلى غير ما قرار ، وباقية مقوم من مقومات الوجود ، رابطة لا تنفصم . لما اليوم من السطوة والضراوة والتحقق الذي لا يوصف ما كان لها في أي وقت ، وأكثر وأكثر .. »[٢٠]

ولأن كاتبنا ليس رومانتيكيا ، بل إنه يعيش أسير الواقع بأعمق أعماق الحس المأساوي ، فإن الترانسندنتالي لا يلبث أن يهوى على رأس التجريبي ، معلنا تحطمها معاً بعد تجربة مثيرة وغنية بلغتها قبل كل شيء ، وعندئذ يشتد عليه الألم فيصرخ :

« لماذا لا تكفيني وتفيض ، هذه المادة الأولية الدسمة ، خام الصخر ، وخام الحب ؟ فليتني أتعلم القبول الذي يأتي من سلام القلب ، كاتضاع الرهبان الذي يأتي من معرفة النعمة ، عندما تنزل النعمة ، هذه التي بين راحتي ، وملء حضني . ما أندر ما عرفتها ! ما أندر ما قبلتها ! »[٢١]

إن رواية « الزمن الآخر » لا تحكي حكاية ، ولا تطرح مشكلة محددة ، ولكنها تنفتح على ضمير إنسان ، أي إنسان ، يعيش الحياة في أعمق أعماقها ، ولا تغيب عنه قط حوادثها الجسام ، التي تفتتت على يديه وتمزقت حتى فقدت كيانها ، وكان الإنسان الذي لا يغيب عنه قط وعيه بذاته ، والذي يحرص على ألا تسقط هويته في بحر من الضياع ، ولم يبق للإنسان سوى أن يسعى إلى التوحد مع حب أسطوري ، وذكريات أسطورية ، في زمن أسطوري ، هو الزمن الآخر ، أو البعد الآخر للزمن ، ذلك بأنه بقدر ما كانت « رامة » تمثل النموذج الجسدي النابض الحي في كل جزء من أجزائه ، وفي حركته وفكره ، كانت يتجسد فيها كمال الآلهة الأسطورية ، إيزيس أو حتحور ، التي يكمن فيها سر حضارة عظيمة بأسرها .

ومن هنا تأتي دلالة الحركة الدائبة ، رائحة وغادية ، بين المعالم الأثرية في قلب الصحراء والفندق الذي يقع بجوارها وحيّ الغورية ، حيث المعالم الأثرية الإسلامية التي ترقب الحاضر ، وحيث تقطن « رامة » التي يلوذ بها هربا من الضياع .

ولأن الرواية تخلو من الأحداث التي تثير التوقعات ، فهي تعتمد أولا وأخيراً على اللغة ، اللغة التي تحرص على تماسك الدال والمدلول من بداية الرواية إلى آخرها ، واللغة القادرة على إحداث التقاطعات الرأسية عبر السرد الأفقي ، فتكشف من خلال مقطوعات تقطع السرد أبعاد الماضي الآسر ، والحاضر المضطرب ، والمستقبل المعتم . ثم إنها أخيرا هي اللغة التي يتحكم فيها الفكر ، فإن شاء جعلها واضحة ، وإن شاء جعلها غامضة ، وإن شاء جعلها مشرقة ، وإن شاء جعلها معتمة ، وإن شاء جعلها قمة الفصحى ، أو جعلها بسيطة بساطة الكلام العادي .

وليس في وسعنا ، بعد ذلك ، أن نطيل الكلام ، أكثر من ذلك ، عن هذه الرواية التي لم نفرط فيها عقد اللغة قط في أية صفحة من صفحاتها التي تنيف على ثلاثمئة وخمسين صفحة ، والتي ربما احتاجت كل صفحة فيها إلى وقفة ومن ثم فنحن نعود مرة أخرى إلى قص الحداثة بوجه عام ، لنستكمل أهم معالمه ، فما زال في الحديث عن الشكل بقية

٧ -

كثيراً ما نصادف في قص الحداثة تشكيلات ذات طابع أسطوري ، وتأتي هذه التشكيلات إما من خلال زحزحة الواقع إلى الترانسندنتالي ، أو من خلال النفاذ بالفكر في الأشياء وإبرازها في خصوصية لافتة ، وقد سبق أن أشرنا في رواية « الزمن الآخر » ، كيف أن الكاتب كثيراً ما كان يحاول أن يخرج « رامة » محبوبته ، في تشكيل أسطوري ، وأنه كثيراً ما كان يستحضر إلى جانبها النموذج القديم لمرأة الأسطورة ، مثل إيزيس وحتحور

ولأن ورود مثل هذه التشكيلات ذات الطابع الأسطوري ليس بالقليل في قص الحداثة ، كان الكلام عن أسطورية هذا القص .

ولا يخفى علينا أن هناك اتجاها ينزع إلى انتزاع مثل هذه التشكيلات الأسطورية ، أو - بالأحرى - ذات الطابع الأسطوري وحصرها في إطار المفهوم « اليونجي » للنموذج القديم .

والنموذج القديم عند « يونج » له وجود في حد ذاته ، قبل أن يتحول إلى رمز أو تشكيل ميتافيزيقي . فالشيء المحير في الأساطير التي استمد منها يونج مفهوم النموذج القديم ، أنها لم تخرج العملية اللاشعورية في شكل أفكار ، بل أخرجتها على الدوام في شكل صور هي التي سماها يونج النماذج القديمة ؛ وهذا ما جعله يؤكد أن النماذج القديمة ليست أفكاراً ، بل أشكالاً ، كما أن لها وجودا في حد ذاتها ، قبل أن تتحول إلى رمز أو فكرة ، وعندما تستحضر هذه النماذج القديمة في الإبداع الفني ، الفردي أو الجماعي ، فإنها تستحضر من ذكرى غامضة ، تقفز من ضباب الزمن ، وتتسلط على الوعي ، وتندفع إلى الإبداع ، في الوقت الذي تظل فيه محتفظة بتكوينها المستقل .

فعلى سبيل المثال تقع النخلة الشامخة في بؤرة قصة « العالية » للطاهر عبدالله ، وقد صدر أمر من الجد حسن إلى محمداني عبر شخوص أخرى ، ليصعد النخلة ويأتي بالتمر ليقدمه إلى ضيفه ، وبينما كان محمداني يتهيأ لصعود النخلة ، فوجيء بالمرأة الضريرة تحذره وتقول له :

« يا محمداني لا تطلع النخلة ! اليوم يوم الريح القديمة التي عرفها الجدود .. ستكون هذه المرة كالخيل لما تجمح ؛ ستكون لها حوافر وأعراف من نار ، ستهدم بيتين وتحرق بيتين ، وتأخذ رجلا ...

« قاطعها محمداني : يا امرأة ، لا يقدر على طلوع العالية غيري .. وابن الأكابر حسن لا يرسل رسوله لي كي أطلع العالية إلا إذا زاره ضيف عالي المقام .

« جعرت العمياء : أقول . العالية هذه المرة لن تعرفك .. هذه المرة لن تعرفك العالية يا محمداني ..

تقرفص الأقرع تحت العالية الشامخة القامة ، يمص قالب السكر ، ويبتسم في وجه محمداني ببلاهة ، بينما وقف محمداني ينظر إلى أسفل العالية المنتصبة كبنات الجن . تلك هي المرة الأولى التي يرى فيها العالية شديدة العلو ، ملساء الساق . شعر بنفضة عرق الخوف عند الرجال ، الكامن تحت الصدغ . قال : « لن أخاف العالية . تلك المرأة هي التي زرعت في نفسي الخوف من العالية .. لن تخيفني امرأة لقد خلقت المنجمة الخوف ليعرف القلب الرجفة وها أنا أرى الريح أخف من يد العاشق . تعبث بجريد العالية في حنو . ما رجمت العمياء بالغيب مرة إلا وصدقت . لكن يكذب المنجمون ... وشد محمداني الحبل على جذعه ، وشده على جذع العالية .

وثناه وثلثه . وحدث نفسه : « لن تجعلنى الضريرة التى أعرفها وتعرفنى . » ... إنها الريح الهوجاء وقد فكت قيودها .. قادمة من محبسها البعيد .. يا ساق .. يا ساق .. كونى كابن البشر .. هكذا صرخت المعمرة التى خبرت ريح الأزمنة ومالت ، ولمت جريدها الجدول تحمى ثمرها الطيب »(٢٢) .

« لن أواجه مواجهة الثور .. ولن أستسلم كبقرة .. مكر الثعالب يغلب القوى الباطش » . وصرخت : « ويا جذورى .. أنت يا جذورى .. كونى فى الأرض أوتاداً .. كونى فى الأرض أوتاداً .. وتثبتى للريح .. تثبتى للريح ! » .

وبهذه الفقرة الأخيرة تنتهى قصة العالية .

ومن الممكن لمن يهوى التحليل اليونجى . أن ينتزع هذا التشكيل من النص ويجمده فى إطار مفهوم النموذج القديم . فالنخلة . وهى الشجرة القديمة الشامخة المعطاء . التى تضرب بجذورها فى أعماق الأرض . هى نموذج قديم للعطاء ، للأم الكبرى . كما أن العجوز العمياء التى أفزعت محمدانى من الصعود إلى النخلة . تمثل كذلك النمط النموذجى القديم للقوى الشريرة التى تحول دون انطلاق الشخصية من القيود . وبهذا يكون محمدانى قد وقع أسير قوتين : قوة تدفعه إلى الانطلاق من القيود ؛ وقوة تشده لتبقيه فى القيد .

على أن مثل هذا التأويل لا يعزل هذا التشكيل عن دوافعه التى تنطلق من الواقع فحسب ، بل يعزله عن حركة اللغة التى توجهه توجيها محدد الهدف من بداية النص إلى آخره . ولهذا فإن مثل هذا المنهج ، إن صلح فى بعض الأحيان فى تحليل بعض النماذج القصصية ، فهو لا يصلح مع قص الحداثة . ولنبدأ مع بداية القصة ..

« كان الجد حسن قد فرغ من تناول طعام الغداء هو وضيفه العالى المقام . وكان الغداء دسماً .. لحم ضأن وفتة المرق بالخبز والأرز ..

« شخط الجد حسن يستحث جاد المولى الأعرج القاعد غير بعيد منهما أمام كوم من الرماد مدفوس فيه كنكتان من النحاس الأحمر . تفل جاد المولى الأعرج من دخان المضغ وزعق .

« يا ولد يا أقرع بالكع ! .. هات الصينية والفناجين ! .. » .

وتستمر القصة فى جوها الواقعى ... ثم .

« أشار الأعرج لعصاه المعوجة . وقال بلهجة التهديد : ما هذه يا ولد يا أقرع ؟ انكمش الأقرع فى بلاهة وبهته : تلك عصا .. تلك عصاك ..

« وما هذه ؟ وأشار الأقرع إلى علبة السكر . تبسم الأقرع فى بلاهة وبهته : حُق .. حُق السكر .. » .

« وقال الأعرج فى لهجة الآمر : اسمع يا ولد يا أقرع ! .. اذهب كالريح .. وقل لمحمدانى المجذوم يحضر توا ليطلع النخلة العالية .. سأتفل على الأرض تفلة .. لو جفت تفلتى قبل أن تكون هنا أمامى أنت ومحمدانى المجذوم . سأجعل المعوجة تريك نجوم الظهر .. اسحبه من يده يا ولد يا أقرع ! ..

« وقال الأقرع مكلماً نفسه : شمس الصيف كبيرة . والتراب الحامى فوق الأرض يلسع القدم الحافية .. والسماء بعيدة .. سأسحب المجذوم من يده .. أنا رسول الأعرج .. أنا رسول الجد حسن .. والأعرج والمجذوم وأنا وكلنا خدم الجد حسن . السكر فى الفم يجرى بلعاب حلو . والعصا على الظهر موجعة »(٢٣) .

وهكذا يتدرج التسلط من أعلى إلى أسفل . ووعد محمدانى بأنه سيصعد إلى أعلى العالية ليعيش لحظة التحرر من الواقع ، ولكنه يصطدم بقوة قهرية تلزمه أن يبقى فى مكانه ، على الأرض . والقوة القهرية فى هذه المرة مصدرها المعتقدات المتسلطة . ولكن محمدانى يريد أن يصعد ، فيتحرك إلى أعلى ، وتتحرك معه اللغة من الواقع إلى الترانسندنتالى . وعندئذ تتحرر اللغة لتقول كلاماً فوق الكلام العادى ؛ كلاماً تتوارى وراءه الحقيقة بقدر ما يشع منه بصيص الأمل فى كسر القيد . والكلام عندئذ يصدر عن النخلة العالية كما يصدر عن الإنسان .

وهنا تكمن أسطورية هذا القص ؛ فهى لا تتمثل فى الصور « اليونجية » ، بل فى اللغة ، عندما تتحول إلى علامات مكثفة الدلالة ، وعندما تطرح أكثر من احتمال للمعنى الغائب(٢٤) .

وربما كانت قصة بهاء طاهر « أنا الملك جئت » ممثلة لأسطورية القص فى قمته . وهى قصة يتحدد فيها الواقع تحديداً مفصلاً فى نصفها الأول . بمقدار ما يتكثف فيها الأسطورى فى نصفها الثانى . ويتحدد الواقع فى البداية بتاريخيته :

« فى خريف ١٩٣٢ ، تجهز فريد بك للسفر . اعترض والده فضيلة الشيخ عبد الله ، القاضى بالمعاش . ساءه أن يغلق فريد عيادته الناجحة فى باب اللوق ويسافر للمجهول . ولكن لما رأى إصرار فريد على الرحيل باركه وأعطاه مصحفاً صغيراً يلازمه . أصر الشيخ عبد الله أيضاً أن يصحب فريد فى الرحلة راضى ، خادم فضيلته الخاص . وليلة السفر أمّهما فى الصلاة معاً ، وتلا دعاء مطولاً ، وهو يضع يده على رأس فريد ، ثم مال وهمس فى أذن ولده : سلم أمرك تعد السكينة إلى قلبك »(٢٥) .

وفريد بك يزمع أن يقوم بمغامرة كشف أثرى ، يتوهم أنه يقع فى جنوب واحة سيوة . وكما يعيش فريد مع وهم الكشف ؛ يعيش مع وهم الحب ؛ وكلا الوهمين لا ينفصل عن الآخر ؛ فالحب أصبح وهما بعد أن تحقق فى الماضى ، والكشف الأثرى وهم لم يتحقق بعد . وتعود التجربتان فتتغلغلان فى تخصص الدكتور فريد ، وهو طب العيون ، على الرغم من بعدهما فى الظاهر عن هذا التخصص الطبى . فالتجربة الأولى ، تجربة الحب ، أساسها البصر ، ولكنها بعد أن انتهت لم تعد تعتمد على الإبصار . أما التجربة الثانية فلن تتحقق إلا إذا كانت واقعاً ملموساً من خلال البصر . وإذن فحاسة البصر يمكن أن تكون مصدر تجارب هى مزيج من الوهم والحقيقة .

وبهذه الفلسفة بدأ الدكتور فريد يتحرك نحو مغامرته المجهولة ، حاملاً معه حبا ضائعاً . وترتبط المغامرة بالمجال الواقعى ؛ فالرحلة تبدأ على ظهر الجمال من إمبابة ، متجهة إلى الصحراء ، ومع الطبيب رائد الصحراء شدوان وخادمه راضى . ويمر فريد بنقاط العبور التى يقف عند كل منها حاكم إنجليزى ، يرحب به ، ويقدم إليه النصيحة بأن يعود أدراجه ؛ إذ ليس ثمة واحة جديدة لم تكتشف بعد فى جنوب سيوة .

ولكن فريد لم يكترث للنصائح ؛ فثمة دافع يشده لا إلى اكتشاف المجهول فحسب ، بل إلى مواجهته . فلما طالت الرحلة فى قلب الصحراء دون أن تظهر أية بادرة للاكتشاف ، بدأ رفيقاه يتمردان عليه ، فقال فريد : « خيرتكما أن ترجعا فلم تفعلا . إن كنتما أيضاً تتبعان نداء فلا تشكوا ! »(٢٦) .

واستمرت الرحلة ، وبدأت تواجه المجال الأسطورى : « فى اليوم التالى لاح لهم فوق أحد التلال ، أو توهموا ، ذلك الشخص النحيل الذى يلبس ثوباً أصفر مهلهلاً ، ويمسك فى يده عصا . كان شدوان هو الذى رآه . صرخ بأعلى صوته .. يا رجل ! يا ولد ! يا زول ! وعلى صوت ندائه التفت فريد

وراضى إلى حيث يلوح بيديه ، فلمحا خيالا يختفى »(٢٧) .

ولابد أن يتوقف القارىء الذى أصبح اليوم مدركا أن صنعة القص تقع فى قلب اللغة ، عند اسم الإشارة « ذلك » . فالإشارة تعنى التجريد ، ولكن الرجل مجهول ، بل ربما توهموا أنهم رأوه ، كما يقول النص . فهل يؤكد استخدام اسم الإشارة تواصل العلاقة بين الوهم والحقيقة ؟ !

ولما كان ظهور شبح هذا الرجل منبئاً بقرب الواحة . فقد استمر السير حول المكان الذى أبصرت فيه العيون الرجل الشبح . ولكنهم بدلاً من أن يجدوا واحة ، وجدوا معبداً أثرياً قديماً . انبهر فريد وفرح باكتشافه ، أما شدوان وراضى فقد خاب أملهما . وقررا أن يسرقا بعض القطع الأثرية ويهربا بها ، تاركين فريد وحده ، بعد أن تركا جمله مقيداً . ولم يرتع فريد ، بل قال لنفسه فى هدوء : « إن يكن هذا هو النداء فها أنا قد لبيت . إن تكن هى النهاية فلست أخافها ، وإن تكن بداية فسوف أتعلم »(٢٨) .

ثم كانت المواجهة بين فريد والمجهول ، بين المحدود الذى يقف على مقربة منه ، واللا محدود الذى يتمثل أمامه وجها لوجه : « توجه إلى الجدار وأخذ يتأمل الفرعون بوجهه المستطيل وشفتيه المكتنزتين . وضع إصبعه على الكتابة المنقوشة تحت صورته ، وقال : أنا أعرف هذه الحروف . هاتان العينان المتجاورتان تنطقان الميم فى « مارتين » (اسم محبوبته التى فقدها) ، وهذه الريشة القائمة هى الهمزة أو الألف . ذلك ما علمه إياه صديقه عالم الآثار الذى أهداه اللوحة الهيروغليفية المعلقة فى عيادته « فريد يحب مارتين » . نعم نصف الدائرة العلوى هذا هو التاء فى مارتين . وهذا الخط بقمته الملتوية .. تراجع فريد فجأة . تطلع إلى عينى الفرعون ويده الضارعة . قال إذن فهذا هو ما تريد ؟ أهذا هو ؟ ولكن لم يبق وقت ، لم يبق ماء »(٢٩) .

وهنا يجد القارىء نفسه فجأة فى أحشاء اللغة ـ الأسطورة . ولابد له من معاودة قراءة النص ، ولابد من البحث عن الشفرة التى تفك رموز العلامات اللغوية وتمسك بدلالاتها . ولكن لا داعى للعجلة ، فما زال للنص بقية .

« فى العصر خرج فريد من المعبد . كلت عينه . وكان متعباً ، يائساً . قال : استغرق ذلك الأمر من الفرنسى سنين طويلة على حجر رشيد . لا فائدة . كانت الشمس حارة والرمل ساخنا ، ولكنه دار حول المعبد . نظر حوله . لا شىء يمكن أن يدله ، لا شىء غير الخلاء والشمس .. وهناك .. على البعد ذلك التل ، وهناك عند التل .. ولكن هل هذا صحيح ؟ هل هو بالفعل رجل ، ذلك الذى يقف هناك ؟ ذلك الملثم الوجه .. يا رجل ! يازول ! .. وظل الرجل واقفاً . جرى فريد نحوه . قال لنفسه : جاء ! تلك العلامة التى تتكرر وسط الكتابة ، تلك التى تشبه شخصا دون رأس يحرك قدميه . لابد أن تكون هذه العلامة هى الفعل جاء . نعم .. لابد أن تكون جاء أو يجىء . وجرى عائدا إلى المعبد ...

« أمسك دفتره . راجع ما توصل إليه بالأمس . رجع إلى الحائط الأيمن الذى بدأ به . فى كل ساعات الصبح لم يستطع أن يقرأ غير : أنا الملك جئت ، ولما المرأة .. ثم استغلق عليه النص . تمدد على الأرض ونام .

« فى اليوم الرابع كان يرتعش حين صحا من النوم . كانت شفته خشنة . ولما حاول أن يمسحها بلسانه لم يستطع أن يخرجه من فمه . نهض بجذعه وارتكن إلى العمود .. مد يده وأمسك قربة الماء فشرب كل مابقى بها . قال : ليكن ! .. وبينما يسند ظهره إلى العمود تطلع بعينيه المتعبتين إلى الملك الذى جاء .. تطلع إلى النقوش .. إلى الريشة المنتصبة .. إلى العين المفتوحة .. إلى الصقر والثعبان .. إلى الأهلة والعقبان . استرجع كل السطور التى استطاع أن يقرأها وسط العبارات الكثيرة التى لم يفهمها . أسقط الجمل الناقصة والكلمات المتفرقة التى تجمعت لديه . حاول أن يصنع نصاً مستقيماً . بدأ بالسطر الأول فى النهر الأول : أنا الملك جئت ... ولما المرأة ذهبت .. ولما تفرق الذين اجتمعوا حولى ، ولما وجدت نفسى وحيدا ، اكتملت فى تمامى .. ولما كنت أنت إلهى وأنا صفيك .. أنت النور وأنا صدى النور .. أتملى فى ذاتى فأراك ، وأتملى فيك فأرانى ، فإنى بعيداً عن الآحاد جئت لنكون واحداً أنا وأنت . الآن ولم يبق وقت وبقى الأبد .. الآن أناجيك فتعرفنى . أدون سرى بعيداً عن الأعين لعينك أنت فتعرفنى ؛ أتطلع إلى قرصك اللامع الذى يرقب من السماء كل شىء ، وأنقش على الصخر سرى : إنى حزين .

« كانت عين فريد كليلة . كان جوفه مريضا . لكنه مشى بعينيه على الطلاسم التى لم يفهمها ، وتوقف عند السطر الأخير فى النهر الأخير وقرأ : ولما وجدت كل فرحة تلد نهايتها ، وجدت فى فرحتك أنت المنتهى . وجد فريد صعوبة فى أن يمشى حتى الحائط الآخر . كان يستند إلى الأعمدة . ولما وصل إلى هناك ، ولما استطاع أن يقرأ السطر الأول : أنا الملك القوى جئت ، صرخ فريد بكل القوة التى بقيت فى داخله : أيها الكذاب ! وتردد داخل المعبد الصدى : الكذذذذ ااا ب ب ب .

« خارج المعبد جرى . كان يكرر « أيها الكذاب » . كان يخلع حذاءه العالى الرقبة . كان يقول : ينتهى ذلك كله فى خمس دقائق ، أقل من خمس دقائق .. داس بقدمه على ثقوب بحجم الإصبع . راح يثب فوق تلك الثقوب وهو يكرر : تعال ! تعال ! .. ولما ارتعش جسمه كله ، ولما سقط أخيراً على الأرض ، لم يعرف إن كان الثعبان هو الذى لدغه أم لا .

« كانت مارتين تمسح بيدها على جبينه . قالت : أعطنى يدك ! قالت : سنشرب معاً من هذا النبع . كانت يد تسند كتفه ، وقرب فمه كان إناء فيه لبن . رفع رأسه فرأى عينين سوداوين تطلان عليه من وجه ملثم . أشارت العينان إلى إناء الفخار وقال صوت خافت : اشرب ! ستكون بخير .. ولما مال برأسه رأى ساقين سمراوين مقرفصتين إلى جانبه ، ورأى قدمين متشققتين تعلق بهما ذرات من الرمل . ولما رفع أمه إلى الوجه الملثم سأله : من أنت ؟ ! »(٣٠) .

وهكذا نرى إلى أى حد يمكن أن يقف التجريبى جنبا إلى جنب مع الترانسندنتالى الذى يتحقق على الدوام فى تشكيل أسطورى . وقد أراد الكاتب أن يزيدنا يقيناً بواقعية التجريبى عندما وضعه فى صيغة تاريخية محددة بالسنين . حتى إذا ما أدخلنا تدريجياً فى المجال الأسطورى ، ودفعنا إلى أن نستغرق فيه ، وقفنا لنتساءل ما إذا كان ذلك الجزء التجريبى قد حدث حقاً ؛ إذ إن الإحساس يتملكنا بأن كلا من التجريبى والأسطورى يلغى أحدهما الآخر . ومع ذلك فلا مفر لنا من أن نداخل بينهما فى وحدة من التفسير .

وربما تمثل مفتاح النص الأسطورى فى كلمة واحدة يمكن أن يمر عليها القارىء مروراً عابراً ، وعندئذ يتعذر عليه حل إشكالية انسجام الذات فى الكلام الصوفى المتدفق ، الذى كان بمثابة ترجمة متكاملة للنص الهيروغليفى من ناحية . ونقضها لهذا الكلام فى لحظة تالية لذلك مباشرة . عندما ألغى الشك اليقين ، بل حطمه . بعد أن أدركت الذات أن ما توصلت إليه من حل للغز الهيروغليفى كان مجرد أكذوبة . وعندئذ صرخت صرخة دوت فى أرجاء المعبد : « أيها الكذاب ! .. » .

أما الكلمة الشفرة ، فهى تلك التى أضيفت أو اكتشفت فى قراءة ثانية للنص الهيروغليفى ، بل فى السطر الأول الذى كان قد بدأ منه ، وهى كلمة

« القوى » . لقد كان الكلام : « أنا الملك جئت » , أما الآن فقد أصبح « أنا الملك القوى جئت » .

لقد بدا فرعون فى القراءة الأولى قويا فى اكتمائه مع اللامحدود ، وليس قويا بذاته . وعندئذ سعد فريد أن وجد نفسه فى شخصية الملك وفى كلامه . ثم ما لبث الصورة أن اهتزت فى القراءة الثانية عندما نبه فرعون الملك ، أو نبه النص ، إلى أن الإنسان يصر على أن يكون قوياً بذاته ، وبذاته وحدها . ولهذا فقد انقطع النص فى هذه المرة عند « أنا الملك القوى جئت » . وعندئذ توارت الحقيقة الأولى لتشهد أكذوبة الإنسان الذى تنامى الكمال واستمسك بالقوة .

لقد عاش فريد لحظات التوتر من بداية القصة إلى نهايتها على مستوى الواقع التجريبى واللا واقع الخيالى . وتقودنا اللغة ، فى كل كلمة فيها ، إلى الإحساس الشديد بهذا التوتر . ولقد بدأ تجربته من المعلوم بحثا عن المجهول ، ومن الحاضر بحثا عن الغائب . ولابد أن يكون هذا المجهول وذاك الغائب موجودين فى عالم يفيض عن العالم المحدود ؛ عالم أسطورى . فلما دخل هذا العالم كان ما يزال مشدوداً إلى المحدود . ولهذا فقد بدأ يفك رموز الكتابة من خلال تجربته فى هذا المحدود « هاتان العينان المتجاورتان تنطقان الميم فى مارتين . وهذه الريشة القائمة هى الهمزة أو الألف » . وعندئذ أوشك على أن يترجم النص إلى « فريد يحب مارتين » . ولكنه ما إن تطلع إلى عينى الفرعون ويده الضارعة حتى وجد أن الصورة ترغمه على أن يجاوز تلك الحقيقة الجزئية إلى الحقيقة الكلية ؛ فما كان منه إلا أن تساءل فى استسلام المحتج : « إذن فهذا ما تريد ؟ أهذا هو ؟ ولكن لم يبق وقت ، لم يبق ماء ... » . فلما وصل بعد ذلك إلى الحقيقة ، وأوشك أن يمسك بها ؛ انسحبت منه وولت هاربة .

ثم يكتمل موقف الذات المتأرجح بين الوهم والحقيقة ، والشك واليقين ، بظهور شخصية الرجل المهلهل الثياب ، الضارب فى الأرض ؛ ذلك الرجل الذى رآه خيالا أكثر من مرة . ثم مَثُل أمامه فى اللحظات الأخيرة ليسأله فريد « من أنت ؟ » ؛ وكأنما كان يوجه السؤال لذاته الفقيرة الحائرة الضاربة فى الأرض بحثا وراء الحقيقة .

إن النص ثرى بلغته ؛ ولهذا فهو يتسع لأكثر من قراءة . ومانود أن نؤكده هو أن المجال الأسطورى فى قص الحداثة يخلقه الكاتب متعمدا ليستوعب فائض التجربة فى الواقع المحدود الذى أصبح من الضيق بحيث لم يعد يتسع لتجربة الذات العريضة الممتدة . ومع ذلك ، أو بسبب ذلك ، فإن المجال الأسطورى لا يمكن أن يكون مستقلاً بذاته ؛ بل لا بد أن يعكس الواقع بقدر ما ينعكس على الواقع ، ويظل بعد ذلك مشكلا لحيز جمالى يلتقى عنده الداخل والخارج ، وتؤسر بداخله لغة تتعمد اخفاء المعنى بقدر ما تسعى إلى كشفه ؛ وهو قمة المفارقة فى هذا القص .

وبعد فإن القارىء عليه أن يعى من البداية أن اللغة فى حد ذاتها فى قص الحداثة هى المعنية بالأمر . حقا إن وراء النص معنى كبيرا ، كما أن وراءه واقعاً عريضاً وشاملاً ، ولكن هذا المعنى وذاك الواقع لا يقدمان إلى القارىء فى شكل حكاية ، بل فى تشكيلات ذهنية لغوية معقدة ، وكثيراً ما تكون بالغة التعقيد . ولا يعد هذا مظهراً سلبياً لهذا القص ، بل هو بالأحرى مصدر ثراء النص الذى يحرص على تثبيت نسبية العلاقة بين الذات والموضوع ، وهى التى تنعكس فى نسبية العلاقة بين القارىء والنص ، وهذا ما يقدم الكثير من الاحتمالات ، والكثير من القراءات للنص .

وأيا كانت الاحتمالات والقراءات فإنها عندما تصدر عن قارىء شديد الانتباه لحركة اللغة ، وما تحدثه من تقاطعات ومفارقات ؛ وعندما تصدر عن قارىء قادر على تجميع العلامات بدلالاتها فى وحدة واحدة من المعنى — عندئذ يدرك أن النص ، على الرغم مما فيه من غموض ومن وسائل الحيل اللغوية الأخرى ، أصبح يكشف أكثر من أى وقت مضى ، عن حقائق حياتنا ومتناقضاتها ، سواء تلك التى تظهر على السطح ، أو تلك التى تستخفى تحته .

ــ ٨

على أننا لا نود أن نختم هذا المقال قبل أن نتحدث عن الفن الأول الذى يقوم عليه قص الحداثة . ونعنى بذلك فن المفارقة . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى هذا الفن فى أثناء حديثنا عن شكل القص وبنيته وخصائصه . على أننا نعود فنخص هذا الفن بمزيد من الإيضاح .

كيف نعرف أولاً فن المفارقة ؟ قبل أن نجيب عن هذا السؤال . نقول إن المفارقة ليست فنا مستحدثاً ، بل هى فن لغوى قديم . شأنه شأن أى فن لغوى آخر يقوم ، فى مجمله ، على أساس التعبير غير المباشر .

والمفارقة فى حد ذاتها تعبير يهدف إلى إثبات الشىء وضده . ولما كان الكاتب الروائى قد أصبح معنيا بتعقد الحياة وتشتتها ؛ ذلك التشتت الذى أصبح من المحال أن يجتمع فى وحدة واحدة من المغزى ؛ ولما كان العمل القصصى ، على أى حال ، لا يتم إلا فى إطار الوحدة ، لم يبق أمام القصاص سوى أن يبحث عن الوسيلة القادرة على إبراز جوانب الحياة المشتتة والمتعارضة والمتناقضة من ناحية ، ثم جمع هذا الشتات فى وحدة شكلية من ناحية أخرى . وهذه الوسيلة الفنية هى المفارقة . ولهذا فإن قص الحداثة فى قمة تحققه من خلال فن المفارقة ، كما يرى أحد النقاد ، أشبه بفن الأرابيسك ، الذى يجمع بين خليط منظم تنظيماً فنياً ، وفى أشكال سيمترية جذابة[٣١] .

وعندما تكون المفارقة قادرة على استيعاب شتات التجربة منذ بداية العمل القصصى حتى نهايته ، فإنها تجاوز الصياغة اللغوية إلى الأبنية الفكرية ، التى يمكن أن تسمى فى هذه الحالة أبنية مفارقة ؛ لأنها ، من ناحية ، تعكس إدراك الذات الواعية باستحالة تحقيق الشكل المنظم من حياتنا المعاصرة ؛ ولأنها ، من ناحية أخرى ، تجمع بين وجهتى النظر المتعارضتين ، الواحدة إلى جوار الأخرى ؛ ولأنها ، من ناحية ثالثة ، تقطع استمرارية القص بين الحين والآخر ، بما يتم للذات من كشف مفاجىء لا يصمد أمامه الواقع ، وذلك فى حركتها الدائبة بين الأزمنة المختلفة ، والأمكنة المختلفة ، على المستوى المحدود وغير المحدود معاً . لا عجب بعد ذلك أن نجد فن المفارقة موضع اهتمام كبير من الكتاب على اختلاف تخصصاتهم ، فقد بحث المفارقة من جانب مسئولية الكاتب الأخلاقية ، ثم بوصفها صيغة لغوية ، ثم من الزاوية الأسلوبية لصنعة القص .

ولقد عرض لها الفيلسوف « كانت » من خلال بحثه فى المجال المعرفى المرتبط بالمحدود ، وذلك فى مقابل غير المعرفى فى المجال غير المحدود . فالمعرفة عند كانت ، مشروطة بالحسية والسببية ؛ ذلك بأن الشىء القابل للمعرفة لابد أن يكون مرتبطاً بزمان ومكان محددين . أما المجال الذى تنطلق فيه الذات بعيداً عن الزمان والمكان ، أى فى اللا محدود ، فهو وإن كان مجالاً قابلاً للفكر ، ليس بعالم معرفى ، إذ إنه لا يمثل أكثر من المحتوى الميتافيزيقى للوعى الذاتى . وتتمثل المفارقة فى أن الذات التى تقع أسيرة المحدود ولا تجد نفسها فيه فتنطلق إلى اللا محدود ، ذات مضحكة ؛ لأنها وهى ترفض العالم

التجريبي تتمسك بحريتها في أن تصنع عالمها في اللا محدود ، ثم لا تلبث أن تسقط من هذا العالم الخيالي المصنوع لتعلن إخفاقها في كلا العالمين .

على أن «كيركجارد» و«شليجل» ، وإن أقرا بثنائية المحدود واللامحدود ، إلا أن العالم المحدود نفسه ، من وجهة نظرهما ، يتطلب الاستكمال والتبرير في العالم اللامحدود . وعندئذ تتمثل وظيفة المفارقة في أنها تؤكد محدودية الإنسان من ناحية ، وتطرح فائض هذه المحدودية في اللامحدود من ناحية أخرى . والمحدود واللا محدود يمثلان معاً الوحدة التي يتمسك بها الإنسان ويتأملها ويختبرها ، لعله يصل إلى أكثر الأمور خفاء في عالمه . وتأتي المفارقة من أن الذات إذ تتمسك بحقها في الحرية ، تعترف بعدم قدرتها على تحقيق هذه الحرية . ولكن هذا لا ينفي أن اللا محدود لابد أن يكون امتداداً للمحدود ، وأن المحدود لا يجد كماله إلا في اللا محدود[٣٢] .

وليس في وسعنا أن نخوض أكثر من ذلك في الآراء الفلسفية التي تمس المفارقة من قريب أو بعيد ؛ فهمتنا أن نبحث عن المفارقة في القص ، لا أن نبحث عنها مستقلة في حد ذاتها .

وقد حاول بعض الباحثين الألمان أن يفحص المفارقة بوصفها صيغة لغوية أولاً ، ثم من حيث الأداء القصصي لهذه الصيغة اللغوية ثانياً .

وقد عنّ له في البداية أن يعقد مقارنة بين المفارقة والنكتة من حيث البناء الشكلي لكل منهما . وربما دفعه إلى هذه المقارنة أن المفارقة تقترب من النكتة في أنها تدفع القارىء إلى أن يبتسم في النهاية ابتسامة هادئة ، وإن تكن مريرة .

لقد رأى الباحث أن النكتة لكي تؤدي وظيفتها أداء كاملاً ، أي لكي تُستقبل على نحو كامل ، لابد لها ـ كما قال فرويد ـ من ثلاثة شخوص . أما الشخص الأول فهو قائل النكتة ؛ وأما الثاني فهو الشخص المعني بالهجوم عليه في النكتة ؛ وأما الشخص الثالث فهو المستمع الذي يعلن عن تحقيق وظيفة النكتة عندما ينفجر في الضحك ، بقدر ما يؤكد ذلك الهجوم على الشخص الثاني .

والمفارقة ، من وجهة نظر الباحث ، تحتاج إلى الشخوص الثلاثة كذلك ؛ ففي مجال القص ، هناك الراوي ، أي القاص المبتدع للمفارقة ؛ وهناك القارىء الذي يمثل الشخص الثالث المستقبل للمفارقة (ويسعى القاص ـ كما يقول الباحث ـ إلى جعل هذا القارىء متضامناً معه من خلال رشوته بالضحك) ؛ أما الشخص الثاني ، فهو لا يمثل الشخص المهاجَم ، كما هو الحال في النكتة ، بل بالأحرى يمثل الشخص أو الموضوع المعرض للخطر . ولهذا فإن هذا الشخص الثاني يمثل الجماعة بأسرها ؛ وهو يمثل كذلك الراوي الذي يصدر عنه أولا الإحساس بالخطر .

ومن هنا يبدو أنه بقدر ما تقترب المفارقة من النكتة ، تبتعد عنها . فعلى حين نجد أن الشخص الثاني في النكتة هو الشخص المهاجَم عن طريق إبراز وجوه النقص فيه ، نجد الشخص الثاني في المفارقة ليس موضوعاً للهجوم ، بل هو بالأحرى موضوع للرثاء والضحك معاً . هذا شيء ، والشيء الآخر أن النكتة تتميز بحيزها الزمني القصير ، وأنها تصل في هذا الحيز إلى لحظة المفاجأة عندما يصل المستقبل لها إلى إدراك المعنى الآخر ؛ وعندئذ ، ومن خلال عنصر المفاجأة ، يحدث الضحك . أما في المفارقة فإن إدراك المعنى الآخر يتم في هدوء ، مصاحبا للقراءة المتصلة للنص القصصي . ذلك بأن المفارقة تتأكد بين الحين والآخر بمفارقات أخرى ، حتى يصل النص من المفارقات الجزئية إلى المفارقة الكلية .

ولهذا كانت المفارقة فنا يتفق مع طبيعة القص ، في حين تظل النكتة فنا مستقلا بذاته[٣٣] .

ونخلص من ذلك إلى أن المفارقة فن من فنون الضحك ، ولكنه ليس ضحكا عاليا يتولد في لحظة وينتهي في لحظة ، بل هو ضحك هادىء يساعد على إطالة التأمل في الحياة ؛ ذلك التأمل الذي يتحقق في القص في مستويات مختلفة ؛ فالذات القاصة تتحرك إلى الوراء لتحكم على الماضي ، ثم تتحرك إلى الحاضر ، وعندما لا تجد أرضاً تستقر عليها تزحزح عملية التأمل من التجريبي إلى الترانسندنتالي . ثم تصحو الذات لتتأمل نفسها ، فإذا بها هي نفسها موضوع المفارقة .

على أننا نودّ أن نتساءل في النهاية : هل لابد للمفارقة من علامة ترشد القارىء إلى أنه يتعامل مع أسلوب يقوم على المفارقات ؟

مما لاشك فيه أن النص لابد أن يمد القارىء بعلامات تجعله يحدد نوعية النص الذي يتعامل معه . والقص الذي يقوم على المفارقة تشع فيه علامات المفارقة في كل اتجاه . وهي تشير على الدوام إلى انحراف ما ، إما على مستوى منطق الفكر ، أو على المستوى اللغوي . وهذا الانحراف هو الذي يحدث المفاجأة لدى القارىء ، ويجعله يدرك أنه يتعامل مع لغة خاصة ، تظهر في أصغر الوحدات القصصية وهي الجملة ، وتتصاعد إلى الفقرة ، حتى تصل إلى الموقف الكلي الذي ينتهي مع نهاية النص .

إن عبارة «السكر في الفم يجري بلعاب حلو ، والعصا على الظهر موجعة» ، تحتوي على مفارقة الجمع بين الضدين ؛ بين الاستمتاع المؤقت بأصغر الأشياء ، والإحساس المستمر بالخوف والتهديد . وقد يرد مثل هذه العبارة في أي نص قصصي دون أن تلفت النظر لخصوصيتها وأهميتها ، ولكنها عندما ترد في فقرة تحتشد فيها مفارقات أخرى .. عندئذ يبدو للجزء أهمية الكل .

«قال الأقرع لنفسه : شمس الصيف كبيرة ، والتراب الحامي فوق الأرض يلسع القدم الحافية .. والسماء بعيدة .. سأسحب المجذوم من يده .. أنا رسول الأعرج ، أنا رسول الجد حسن ، والأعرج والمجذوم وأنا كلنا خدم الجدّ حسن .. السكر في الفم يجري بلعاب حلو .. والعصا على الظهر موجعة»[٣٤] .

في هذا النص تقاطعات تعدّ بمثابة علامات تجعل القارىء يدرك أنه بإزاء نص مصنوع من المفارقات . فهناك الإدراك المفاجىء بأن السماء بعيدة ، في الوقت الذي تحس فيه الشخصية بسخونة الأرض الشديدة تحت القدمين الحافيتين . وهناك التأكيد لكون الناس الممسوخين يهرولون لخدمة الجد حسن في خوف وسعادة معاً . ثم تأتي العبارة الأخيرة لتصعد بالمفارقة إلى قمتها ، عندما تجعل الإنسان يستمتع ، وسط التهديد المستمر ، بإحساس مزيف من السعادة الخاطفة .

وقد تأتي المفارقة من التعبير عن الفكرة الكبيرة بلغة الكلام اليومي ، بل الكلام السوق .. «كانت قد قالت له فيما بعد : يا ويلي ويا سواد ليلي لوكان حبيبي يحب الألم»[٣٥] . فحب الألم موضوع كبير ؛ بل هو جزء من المحور الذي تدور حوله رواية «الزمن الآخر» ، ولكنه عندما يوضع في هذه الصياغة الأسلوبية ، تحدث المفارقة .

وقد تأتي المفارقة من استخدام كلمات لها دلالتها المتواضع عليها ، بخاصة الكلمات الدينية ، لتكون خاتمة لوصف ساخر . فغلام صاحب القلعة في «حكايات الأمير» ، «صبوح الوجه أمرد ، على خده شامة ، وجيده المطوق بعقد من اللؤلؤ كأنه جيد يمامة ، يمعصمه سوار من نقي الفضة ، وعلى بدنه

قميص من حرير أبيض ، والقرط الذهبي يتدلى من أذنه اليسرى ، والكتاب بيمينه »[٣٦] .

وقد تأتي المفارقة من الصعود والهبوط المفاجئين للذات القاصة ، على نحو ما أوردنا سالفاً من أمثلة .

وكثيرا ما تأتي المفارقة من أن الكلام يلغي بعضه بعضا :

« وقال : عندما أتحدث عنها الآن ، تبدو الأمور قاطعة الضوء ، واضحة الأحجام والحدود . ليس في ذلك شيء من الحقيقة ، في مجرى الأيام ، والليالي المختلطة الأمواج ، حيث ليس هناك إلا شبه ضوء ، وأجزاء مضطربة القوام ومقطوعة الشكل . الضوء لا يأتي إلا في الحلم »[٣٧] .

وربما كان من الصعب أن نحصر كل أشكال المفارقة في هذا المجال ، لا لأن الحيز يضيق بهذا الحصر فحسب ، بل لأن المفارقة كذلك فن يخضع للمقدرة على التحكم في اللغة ، بحيث تظل ، على الدوام ، ملتفة حول المشكلة . وهي مقدرة لابد أن يتوافر لها قدر من الذكاء والحس بشفافية الكلام ، بقدر ما يتوافر لها من حس هادىء ساخر ، يتعامل مع مشكلات الحياة برفق ، وبدون صخب أو انفعال ، وعندئذ تؤدى المفارقة دورها كاملاً .

على أن المفارقة بعد ذلك ، سلاح ذو حدين ، فبقدر ما تكون عامل إثراء للنص القصصي ، يمكن أن تكون سلاحاً ضده ، إذا ما تحولت إلى مجرد لغو من الكلام . وعندئذ تكون المفارقة أشبه بالوميض الخاطف الذى لا يلبث أن يتلاشى . ويحدث هذا عادة عندما لا يجد الكاتب ما يقوله ، صادراً عن حس صادق ورؤيا عميقة وشاملة[٣٨] .

وإذا كنا نعفي أنفسنا من تقديم نموذج لهذا النوع من المفارقة في القصص ، فإننا على يقين من أن القارىء الفاحص لا يفوته قط أن يميز بين الأصالة والضحالة .



الهوامش

(١) I. M. Bernstein : The Philosophy of the Novel; The Harvester Press; 1984; p.90.

(٢) Doreen Mairre : Literature and Possible Worlds, Middlesex, London 1983; p. 16- 22.

(٣) إدوار الخراط : الزمن الآخر ـ دار شهدى للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ . ص : ١٧٦ .

(٤) نفسه ص : ١٩٣ .

(٥) Elliot Jacques : The Form of Time- Crane Russak, New York- London 1982, p. 63.

(٦) بهاء طاهر : أنا الملك جئت . مختارات فصول (١٩) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص : ٢٨ ، ٢٩ .

(٧) يحيى الطاهر عبدالله : الدف والصندوق . مطبوعات خطوة ، القاهرة ١٩٨١ ص : ٦٢ .

(٨) نفسه ص : ١٠٠ .

(٩) The Philosophy of the Novel; pp. 60- 90

(١٠) الزمن الآخر ص : ٤١ .

(١١) سليمان فياض : القرين . لا أحد . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٦ . ص : ١٢ ـ ١٤ .

(١٢) الزمن الآخر . ص : ١٥ .

(١٣) The Philosophy of the Novel; p. 79-80

(١٤) الزمن الآخر ص : ٢٤٤ .

(١٥) نفسه ص : ١١٥ .

(١٦) نفسه ص : ١٠٢ .

(١٧) نفسه ص : ٣٢ .

(١٨) نفسه ص : ١٠٣ .

(١٩) نفسه ص : ١٠٣ .

(٢٠) نفسه ص : ١٤٢ .

(٢١) نفسه ص : ٢٥٨ .

(٢٢) الدف والصندوق ص : ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ .

(٢٣) نفسه ص : ٧٩ ـ ٨٠ .

(٢٤) Eric Gould :Mythical Intentions in Modern Literature, Princeton Univ. Press; 1981; pp. 38-42.

(٢٥) بهاء طاهر . أنا الملك جئت ص : ٣ .

(٢٦) نفسه ص : ١٧ .

(٢٧) نفسه ص : ١٩ .

(٢٨) نفسه ص : ٢١ .

(٢٩) نفسه ص : ٢٥ .

(٣٠) نفسه ، ص : ٢٩ ـ ٣٠ .

(٣١) The Philosophy of the Novel: p. 190.

(٣٢) نفسه من ص : ٢٠٥ ـ ٢٠٩ .

(٣٣) Wolf- Dieter Stempel : Ironie als Sprechhandlung Poetik u. Hermeneutik; VII; Fink 1976 S. 207-214.

(٣٤) الطاهر عبدالله : الدف والصندوق ـ العالية ، ص : ٨٠ .

(٣٥) الزمن الآخر ، ص : ٤٥

(٣٦) حكايات الأمير ، ص : ٦٤ .

(٣٧) الزمن الآخر ، ص : ٤٤

(٣٨) Dieter Wellershoff : Schöpherische u. Mechanische Ironie. Poetik u. Hermeneutik, VII, S. 423- 424.

حول بعض قضايا نشأة الرواية

أمينة رشيد

عُرِّفت الأجناس الأدبية وقُننت في أزمنة الاستقرار والازدهار الكلاسي ، أي فيما سماه تاريخ الأدب باسم « العصور الذهبية » . أما في مراحل التحول ، حيث يتقلب سلم القيم وتتغير جماليات الإبداع ، فإن اليقين يستبدل به التساؤل ، ويسود « عصر الشك » النص الأدبي والتصور النقدي . والرواية من الأجناس الأدبية قريبة العهد في الظهور ، التي لم يتفق المنظرون والمؤرخون حتى الآن فيما يتصل بزمن نشأتها أو موقعها ، كما أن حريتها تستفز أولئك الذين يبحثون عن الحدود والتعريفات ؛ فالرواية ما زالت تبحث عن جمالياتها بين تنوع حركتها وتعدد أصواتها .

ولا أريد في حدود هذا المقال أن أركض وراء الذين يبحثون عن أصول الرواية في دون كيخوتة « سيرفانتيس » ، أو في « القصة الشرقية » ، أو في تحول الأنواع القصصية السابقة عليها ، كما لن أتساءل عما إذا كانت الرواية العربية امتدادا لشكل المقامة أو نتاجا للتأثير الغربي ؛ فوراء هذه المواضيع كم من الزيف والأطروحات الأيديولوجية التي أقوم حاليا ببحثها مع مجموعة من الدارسين والمتخصصين[1] . لن أهتم إذن بأصل الشكل الروائي ، إلا لتأكيد جدية بعض النتائج وجدتها ، أو لفضح المقولات التي لا أساس لها في الواقع الأدبي أو الفكري ، على الرغم من تلبيتها لبعض مطالب الحياة الثقافية .

إن القضية التي سأحاول طرحها ، وإن كنت لن أتمكن من تقرير حلها النهائي ، هي قضية تأصيل الشكل ، دون الاهتمام بتعريف حدود الجنس الروائي الذي لا يكفُّ عن التحول . سوف أتساءل عن شروط إمكان تطور الشكل الأدبي الجديد ونضجه ، دون الاقتصار على الشكل الروائي ، في مراحل التحول الاجتماعي والثقافي . لقد قال « جورج لوكاتش » إن الشكل الفني الكبير يعبِّر في جدَّته عن مضمون متغير . نعم ؛ ولكن كيف يتم التجديد الحقيقي ، بمعنى تأصيل الشكل وإنضاجه واستقلاله . لقد قيل إن الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر قد تأثرت في نشأتها بالرواية الأسبانية وبالرواية الإنجليزية وبالقصة الشرقية . وقيل عن الرواية العربية أنها نتاج للقصة الغربية ، وبخاصة الفرنسية . فلماذا إذن استقلت الأولى منذ بداية عهدها واستمرت الثانية تابعة مدة طويلة من الزمن ، فاقدة ذاكرة أصولها القديمة في الأشكال القصصية العربية في التراث ؟

هذه هي الأسئلة التي سأحاول طرحها وفهمها من خلال بعض الآراء المعروفة ، وعبر دراسة عملين هما : « جاك القدري » ، للكاتب الفيلسوف الفرنسي « ديدرو » ، في القرن الثامن عشر في فرنسا ، « وحديث عيسى بن هشام » للمويلحي ؛ فهذان العملان نتاج لأهم مراحل التحول في موطنيهما وزمانيهما ، بالإضافة إلى أن حديث عيسى تعد من أوائل القصص العربية الحديثة . ويجمع بين القصتين شكل الرحلة « البيكارسكية » لرجلين يبحثان عبر حوارهما وتنقلاتهما عن دلالات عصرهما ، وعن سمات جديدة للكتابة ، معبرين بطرق مختلفة عن « عصر الشك » ، وعن ظهور الشكل الجديد ، على الرغم من تفاوت الوعي بين العملين والكاتبين . وسأحاول في هذه الدراسة أن أوضح بعض القضايا الخاصة بنشأة الرواية وجمالياتها وحدودها ، وهذا من خلال ثلاث قضايا أساسية :

ـ نشأة الرواية وأصلها بين التأريخ والأيديولوجيا .
ـ الطرح الفلسفي لجماليات الرواية .
ـ عصر الشك وإنضاج الشكل الروائي .

١ ـ النشأة والأصل

١ ـ أ . إن سؤال البدايات من القضايا التقليدية في تاريخ الأدب ؛ وهو يتعلق بتقسيم المادة الأدبية إلى أجناس تبدأ وتتبلور وتموت عبر تعاقب المراحل الأدبية . ومن المألوف أن تدرس بداية الجنس الأدبي ، والجنس نفسه ، في تطوره التاريخي ومعيار تعريفه ، فيتحدد بذلك بين علله التاريخية وآثاره الملموسة ، قبل أن تهتم نظرية الأدب ، أي علم أسس الشكل الأدبي وأصوله ، بمعرفة المبادىء المؤسسة للشكل الأدبي المعين . أما النقد الاجتماعي للأدب فلم يبدأ إلا منذ زمن قصير في مجاوزة حدود المضمون الاجتماعي للعمل الروائي ، ليهتم بالشكل الروائي . وفي هذا الإطار نجد كثيراً من الأطروحات الأيديولوجية تتسلل[٢] إلى الأحكام ، دون نظر إلى الواقع الثقافي والأدبي .

١ ـ ب . ظهرت في فرنسا في عام ١٧١٠ الطبعة من كتاب مقال في أصل الرواية ، وكانت قد كتبت قبل ذلك بأربعين سنة ، ثم انتشرت في أوروبا كلها ، وترجمت إلى اللاتينية والإنجليزية والهولندية ، وكان من أهم جوانبها أنها حددت بعض الأسس المشهورة للرواية التي استمرت بعد ذلك في الوعي الدارج بهذا الجنس الأدبي . فالروايات هي ، حسب « هويه » (Huet) مؤلف هذا الكتاب : « قصص تخييلية لمغامرات غرامية ، كتبت بالنثر وبطريقة فنية لإمتاع القراء وتعليمهم »[٣] ، إذ إنه ينبغي في آخر الرواية أن يدان الخطأ وتكافأ الفضيلة .

وكذلك نجد في كتاب « هويه » معلومات عن أصل الرواية .

يقول الناقد إن من أراد أن يعرف أصل الرواية وبدايتها فعليه ألا يبحث عنها في جنوب فرنسا (في « البروفانس ») ، ولا في أسبانيا « كما يعتقد كثيرون » ، بل في مواطن أكثر بعدا ، وفي العصور الأكثر قدما[٤] . ويركز الناقد بعد ذلك على الأصل « الشرقي » للرواية ؛ فقد كانت هناك ، على حسب اعتقاده ، مواطن عرفت « التخييل » أكثر من غيرها ، على الرغم من أن البشر كلهم يتميزون بقوة الإبداع ؛ وهي « الأصل الأول » للرواية عند هذه الشعوب . ومن الملاحظ هنا ، أن قوة التخييل تحظى بالتقدير الذي سوف تفقده في أقوال المستشرقين بعد ذلك ، الذين رأوا أن سبب ضعف الرواية العربية هو ، جزئيا في النزعة التخييلية الشرقية . أما الأصل « الشرقي » العربي للرواية فسوف ينسى عند أول المؤرخين للأدب العربي الحديث .

يقول « هويه » : إن الشرقيين قد أثروا في الغربيين بإبداعهم الروائي . . وعندما أقول الشرقيين ، أعني المصريين والعرب والفرس والهنود والسوريين . . . فقد خرج أكبر روائيي العصور القديمة من هذه الشعوب »[٥] . ونرى الدارس يهدم ما هنالك من اقتناع يحظى بالانتشار في أوروبا ، وفي الفكر العربي الليبرالي وغيره ، مؤداه أن أصل الحضارة الحديثة يرجع إلى اليونان بكل ألوانه ، بما في ذلك « الحكاية » (La fable) . يقول « هويه » : « هذا الموطن إذن (أي الشرق) أجدر أن يسمى وطن الحكايات من اليونان الذين لم يفعلوا إلا نقلها واستنباتها في أرضهم »[٦] . وتأتي تفصيلات الأصل العربي محاطة ومزيفة بالأفكار الأيديولوجية التي كانت تتناقل عن العرب والإسلام منذ العصور الوسطى : إن أعمال العرب مليئة بالمجازات المبالغ فيها ، وبالتشبيهات والتخييلات . وقد اشتملت كذلك على أصل الرواية ؛ فهذا الأصل ماثل في القرآن الكريم ، وعند لقمان (أبو قصص الحيوان) وفي حي بن يقظان ، الذي أخذت في قصته الحقائق الفلسفية شكل الرواية[٧] .

١ ـ جـ . وإذا ما وقفنا عند حقائق بدايات الرواية في نظر العرب المحدثين ، فعلى عكس ما ذهب اليه « هويه » عندما تكلم عن ثراء الخيال العربي وقدرة العرب على التخييل الذي أنتج أول القصص التي عرفتها الإنسانية ، يعتقد المستشرق الإنجليزي « جب » ـ فيما يذكر محمد حسين هيكل[٨] ـ أن سبب الفتور القصصي عند العرب هو نقص الخيال عندهم . وعلى الرغم من أن هيكل يدين التناقض الذي وقع فيه « جب » عندما اتهم العرب بكثرة الخيال فيما يخص الأمور العامة ، وعلى الرغم من أنه انتقد التبعية العربية للغرب في كتابة القصص ، فقد تبنى هو نفسه المعيار « الغربي » في قياس الجمال القصصي[٩] .

ويذكرنا هيكل أن « جب » هو الذي عين رواية « زينب » على أنها « الأولى من نوع القصص الحديث » ، على الرغم من أنه « تكلم في هذا الباب عن قصص شوقي ، وعن « عيسى بن هشام » للمويلحي ، وعن روايات جورجي زيدان[١٠] .

أما يحيى حقي في كتابه « فجر القصة المصرية » ، المنشور في ١٩٦٠ ، أي بعد أكثر من ربع قرن من « ثورة الأدب » الذي صدرت أول طبعة له في ١٩٣٣ . وعلى الرغم من تعبيره عن الآمال الكبيرة التي تلت ثورة ١٩١٩ في إيجاد أدب مصري عظيم كعظمة الثورة العارمة التي اجتاحت البلاد ، فإنه يكرس أهمية المعيار الغربي ، مسقطا حتى بعض التحفظات التي أثارها هيكل حول التبعية وتعظيم الفن القصصي العربي في التراث . ويرى يحيى حقي ـ كما أعتقد « جب » ـ أن زينب هي أول رواية عربية حديثة ، ويضيف إلى هذا اعتقاده بأنها خرجت ناضجة : « من حسن الحظ أن القصة الأولى في أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة ، فأثبتت لنفسها ـ أولا ـ حقها في الوجود والبقاء ، واستحقت ـ ثانيا ـ شرف مكانة الأم في أخذ المدد منها والانتساب إليها »[١١] . وكان المويلحي ، وفقا لرأي يحيى حقي ، قد استجاب لنداء عصره عندما كتب حديث عيسى بن هشام فيما ضمنه هذا العمل الناقد لمجتمع زمنه ، ولكنه أخفق ـ وفقا لرأي يحيى حقي كذلك ـ في إيجاد الشكل المناسب . ثم يصدر يحيى حقي هذا الإقرار المكرس للتبعية ، والقائم على مفهوم مزيف للشكل : « إذن لابد للأدباء لوصف المجتمع القائم من اقتباس الشكل الجديد ، والتعبير بأسلوب جديد يلائم الشكل »[١٢] . وسأحاول أن أظهر ـ من خلال هذا البحث ـ أن الشكل لا يقتبس ، على الرغم من أهمية المؤثرات الخارجية ، وما تنطوي عليه من إمكانية الإثراء ، بل ينضج من ... التجربة الأدبية ، والنقدية ، والاجتماعية ، في المقام الأ...

١ ـ د . إلى جانب كثير من الأطروحات الغيبية ، إن لم تكن

الأسطورية ، التي تحيط بتاريخ بداية الرواية ، هناك أيضا دراسات وتحليلات تضيء لنا كثيرا من ظروف نشأة الرواية أو أسباب فتورها . ففي أوروبا ، مثلا يتفق الجميع على أن الرواية في القرن الثامن عشر نمت بفضل تحول الزمن الاجتماعي ، واتساع جمهور القراء مع تغير فئاته ، وتطوير جماليات الكتابة . وكان لهذه التغيرات أثر مباشر في اتجاه الرواية نحو الواقعية . وكان من أهم مظاهر التغير رفض الموضوعات التاريخية ، وشخصيات الملوك والنبلاء ، والعواطف العظيمة ، واختيار الموضوعات المتصلة بالحياة العادية ، والشخصيات الدنيئة ، والمشاعر المألوفة لجمهور الطبقات الوسطى [13] .

وكان لهذه الظروف أثرها في جماليات الإبداع ؛ فانتقل الذوق الأدبي من العام إلى الخاص ، ودخلت في صياغة الخاص وتشخيصه مفاهيم جديدة للزمان وللمكان ، مصاحبة الاهتمام بالتجربة الذاتية . وكان « ديفو » و « ريتشارد سون » أول الروائيين « الذين لم يأخذوا موضوعات أعمالهم من الأسطورة أو التاريخ أو الأدب السابق على عكس « تشوسر » ، و « سبنسر » ، و « شكسبير » ، و « ملتون » . وقد ركز « فيلدنج » في مقدمة « توم جونز » على أن الرواية شكل ملحمي ، تتماثل علاقته بالكوميديا مع علاقة الملحمة بالتراجيديا . وسوف يقنن « جيرار جينيت » فيما بعد هذا الأصل للرواية [14] . ويقول « فيلدنج » إنه ينبغي على كاتب الرواية أن تتوافر فيه الصفات الأربع التالية : العبقرية ، والإنسانية ، والمعرفة ، والتجربة . وسوف يرى لوكاتش فيما بعد أن « فيلدنج » قد أدرك أهمية رسم الأنماط للشخصيات من أجل الهدف الواقعي الكبير . أما الفرنسيون « بريفو » ، و « ديدرو » و « روسو » ؛ فقد استلهموا هؤلاء الروائيين الإنجليز ، وساروا على نهجهم في البحث عن الحقيقة عبر الرواية ، ورفض الرواية « الروائية » السائدة ، في حين رأى « الماركيز دى ساد » ، في « أفكار عن الرواية » ، أن الرواية ينبغي لها إيقاظ القارىء واستفزازه من أجل تشكيكه في أفكاره المسبقة . وسوف نرى فيما بعد أهمية الدور الذي قام به « ديدرو » بجمالياته الجديدة ، التي أثرت في « كانط » ، في نقل الاهتمام من المسرح إلى الرواية ، ومن الرواية « الروائية » المبنية على المغامرات الخرافية وتغريب القارىء في الزمان والمكان ، إلى الرواية ـ البحث عن الحقيقة ، عبر المحاكاة الساخرة للأنواع السائدة ، والارتقاء بالجنس الروائي غير المعترف به حتى زمنه ، وكيف جعل من الرواة مرايا للحوارية وصدى عظيما « لعصر الشك » الذي غمر فرنسا قبل ثورة ١٧٨٩ .

وفي عالمنا العربي أيضا ، أدرك رواد الرواية ، على الرغم من التبعية التي اتسمت بها الرواية العربية ـ ونقدها ـ في بداية عصرها الحديث ـ أدركوا أهمية هذا الجنس الأدبي في التعبير عن شمولية الحياة . يقول هيكل ـ وكان هذا القول بعد عشرين سنة من ظهور « زينب » ـ « إن الأدب ، والفن القصصي بنوع خاص ، هو الكفيل بنشر ما يكشف العلم عنه من حقائق » [15] . . . « وللفن القصصي ـ إلى جانب ذلك ـ فضل إلهام غيره من الفنون الجميلة ؛ فهو أسبق من الشعر ومن التصوير ومن الحفر ، بل من الموسيقى نفسها ، إلى التقاط صور حياة الجماعة التي يعيش فيها ، وإثباتها على الورق ، ثم هو أقدر من هذه جميعا على رسم أمل الجماعة التي يعيش فيها وإثباتها على الورق ، ثم هو أقدر من هذه جميعا على رسم أمل الجماعة في المستقبل وتصوير المثل الأعلى الذي تصبو إلى تحقيقه » [16] . ويرجع إلى هيكل أنه عرف بوضوح أسباب فتور الرواية العربية (وبعض هذه الأسباب يحكم الإبداع الأدبي حتى اليوم) ، وهي : التبعية للقصة الغربية ، وفقدان المثل الأعلى ؛ والنقص في التجربة الفردية نتيجة لخضوع المجتمع للتقاليد ، خصوصا فيما يتصل بعلاقة الرجل بالمرأة ؛ واستمرار الأمية ؛ وأهم من هذا كله ضعف الفكر النقدي وسوف نرى فيما بعد أثر جوهرية الفكر النقدي . وصور المحاكاة الساخرة في إنضاج الفن الروائي واستقراره .

وقد أدرك هيكل أيضا أهمية تطور الرواية المضادة للقصص الخرافية التي يحبها الجمهور ، من أجل ازدهار هذا الشكل ونضجه الفني . وهذا الإدراك قد عبر عنه من قبل عيسى عبيد في مقدمة مجموعته الثانية « ثريا » ، « فبعد اتهامه الصحف التي لا تعرف النقد الجيد ، يلوم القارىء ؛ إذ لم ترج قصته رواج روايات « سنكلر » و « جونسون » ، وذلك لجهل القراء بهذا الفن ، وانصرافهم إلى قراءة روايات مفعمة بالحوادث المدهشة الرائعة ، والمفاجآت الغريبة ، البعيدة عن الحقيقة بعد السماء عن الأرض . أما قصصه فخالية من أثر ذلك ؛ لأنها مبنية على قاعدة الحقائق الدقيقة الصادقة المجردة .

والواقع أن جيل ثورة ١٩١٩ من القصاصين أمثال عيسى عبيد ، وطاهر لاشين ، ويحيى حقي نفسه ، على الرغم من التبعية التي تسللت إلى خططهم ، كان يريد من الرواية أن تكون فنا واقعيا موازيا لعظمة تلك الانتفاضة ، ولكنه ـ للأسف ـ رأى معيار هذه الواقعية في القصة الغربية ، وليس في خبرة الحياة وخضم الواقع المعيش : « هذا الأدب الواقعي سيجد غذاءه في آداب الغرب كما يجد دفعته إلى الأمام في انتفاضة سنة ١٩١٩ » [17] . وهذا ما سيزكده محمود تيمور في قصصه التي اتخذت من فن « موباسان » في التصوير وتمثيل الواقع معياراً أشبه بالمطلق .

١ ـ هـ . وهكذا تظهر القراءة التاريخية أن الرواية الحديثة نضجت حقا في ظروف اجتماعية سمحت ببلورتها ، فكان لاتساع جمهور القراء ، ولازدهار الطبقات الوسطى ، بخاصة في أوروبا وفي العالم العربي كذلك ، دور في تغيير ذوق القارىء ، وموضوعات الكتابة الأدبية ، وطبيعة الشخصيات ، ومواقع الفعل ، في حين ظلت الأمية ، والهيمنة الطبقية ، وضعف النقد والديمقراطية ، معوقات للانتشار الأدبي ولازدهار الرواية في الوطن العربي ، منذ بداية حداثته حتى الآن ، مع إبقائها في تبعية نسبية . أما في أوروبا فقد كان للتطور العلمي ونمو الفكر الفلسفي المتعلق بمفهوم الزمان ، أثر انعكس في جماليات الإبداع وفي الإنتاج الأدبي ، على نحو ما نستطيع أن نقرأه في النصوص النظرية التي عرفها المبدعون والنقاد في القرن الثامن عشر . لقد عرَّف الفيلسوف الإنجليزي « لوك » هوية الإنسان بأنها هوية الوعي عبر مدى زمني [18] ؛ فتكوين الشخصية الفردية هو الوعي بالهوية من خلال اتصال الذاكرة بالماضي . وأهمية الذاكرة تكمن وراء المفهوم الخاص بالسببية ، على نحو ما أوضح الفيلسوف « هيوم » [19] .

ونحن نعرف أن فكرة « السببية » تلعب الدور الأساسي في كثير من الروايات الكبيرة الموصوفة « بالتقليدية » ، بل في « الرواية الجديدة » نفسها ، على الرغم من زعم كتابها ومنظريها . كما أن تطور مفهوم

الزمان قد أسهم ـ من خلال ربطه بالمكان ـ فى نقل الاهتمام من العام إلى الخاص ، أو ـ بمعنى أدق ـ من تصوير العام فى ذاته إلى تمثيله فى الخاص ، من أجل التشخيص ، واحترام الواقع ، والإخلاص للتجربة الفردية . يقول « لورد كايمز » فى « عناصر للنقد » (١٧٦٢) : « إن تكوين الصور لا يتم إلا عبر الأشياء الخاصة »[٢٠] ؛ وكان هذا المثل الأعلى للجماليات منتشرا فى تلك الحقبة . أما مفهوم الزمان فى النهضة العربية الثانية ، التى شهدت نشأة الرواية الحديثة ، فقد ظل معوقا فى انطلاقه ، نتيجة الإيمان بالدائرية أو بالرجوع إلى الماضى فى حالات الردة ـ كالتى نعيشها حاليا . وعندما تدرك فكرة التقدم فإنها لا تستقل عن أصلها فى الفكر التنويرى الأوربى ، وتخضع لظروف نشأتها .

وأخيرا فقد أسهم الفكر الجمالى والفلسفى الألمانى فى إنضاج مفهوم الرواية : بفضل تقدم الجماليات عند « كانط » المتأثر « بديدرو » ، وجماليات هيجل ، والرومانسية الألمانية ، الخ ، فى حين لم ينفصل المنظرون العرب الليبراليون عن التعبير المبهم عن « القصة الغربية » وضرورة التشبع بها واتخاذها معيارا للإبداع الروائى .

وربما كان أهم سبب فى بلورة شكل الرواية فى أوروبا ، شرقا وغربا ، وتخلفه زمنا طويلا فى الوطن العربى ، أنه مرتبط جوهريا بنضج الفكر النقدى واستقراره ؛ فمن أهم سمات الرواية النقد والسخرية ، وهما من شروط الإنتاج الأساسية ، لتعدد الأصوات واللغات ، وفقا لتعبير « باختين » ، الذى يرى أن نضج الرواية قد صاحب تطوير « الزمكانية » ، كما أن الرواية تمثل المحاكاة الساخرة للواقع وللأجناس الرسمية للأدب فى آن واحد ، وأنها ـ بذلك ـ لا تنفصل عن النقد والصوت الآخر والصيغة الحوارية . الرواية هى ـ كما قال « لوكاتش » ، « سِنُ النضج » عندما « تسكت الآلهة » ، ويواجه الإنسان وحدته وإشكاليته ، ليحمل مسئولية نفسه واختياراته ، وقلقه ، فى الاتصال بين ماضيه ومستقبله ، بين ضياعه وخلقه المتجددين .

٢ ــ الجماليات والرواية

٢ ــ أ . يذكر لنا تاريخ الفكر أن الفيلسوف الألمانى « كانط » قد تأثر « بديدرو » فى أفكاره الجمالية ؛ فقد قال « هامان » تلميذ « كانط » إن أستاذه قد نصحه بقراءة مقال « ديدرو » **عن الجمال** ، المنشور فى « الموسوعة الكبيرة » ، وأن ملاحظات « كانط » تستحق أن توضع إلى جانب ذلك المقال فى **الجمال** ، الذى نشره « ديدرو » فى « الموسوعة الكبيرة » وقد كان لهذا المقال حقا أثر ضخم فى تغير الأفكار عن الجمال[٢١] .

إن الفكرة الأساسية التى يعالجها المقال هى أن الجمال لا يتمثل فى الأشياء العظيمة فحسب ، وفقا لما ساد من اعتقاد فى ذلك الزمن فى إطار المذهب الكلاسى ، بل فى العلاقات بين الأشياء . وهذه العلاقات ـ أو النسب ـ التى ينشئها العقل البشرى ماثلة فى الأشياء كذلك . فالعلاقات التى تولد الشعور بالجمال ، مثل النسب الرياضية ، هى علاقات « واقعية » ، وفقا لعبارة « ديدرو » ، وليست مجرد علاقات « وهمية » أو « فكرية » . فالجمال إذن يتمثل فى جميع الكائنات من خلال العلاقات ، ولا يختص بالكائنات العظيمة[٢٢] .

وعلى هذا الأساس ينبغى أن يؤخذ الجمال فى سياق وليس فى المطلق . ويضرب « ديدرو » مثلا من الأدب الفرنسى قول « هوراسيوس » الشيخ فى مسرحية « كورنى »[٢٣] ، عندما يُسأل عما كان يجب أن يفعل ابنه المتروك وحيدا[٢٣] أمام ثلاثة أعداء فيكون رده : « أن يموت » ؛ فهذه العبارة التى تعد من روائع الأدب الفرنسى ، ليست جميلة أو قبيحة فى حد ذاتها ، بل فى دلالتها من داخل المسرحية : شيخوخة الأب ، وموت أبنائه الآخرين فى المعركة ، ومفهوم الشرف والوطن ، إلخ . فإذا نقلنا هذه العبارة إلى الكوميديا الإيطالية فسوف تتحول إلى عبارة فكاهية ، وتثير الضحك بدلا من الشعور « بالجلال » (Le sublime) .

وقد سمح مفهوم الجمال المرتبط بفكرة العلاقات بحل المعضلة التى لم تكن قد وجدت حلا بعد ، معضلة التعارض بين « الجمال المطلق » و « الجمال النسبى » . يقول « ديدرو » : إذا تساءلنا عن الجمال ، هل ما يسمى « جميلا » يظل هو هو فى كل الأزمنة وكل الأماكن ، أم أن الجمال شىء « محلى ، وخاص ، ومؤقت » ؟ فإن مبدئى ـ أعنى الجمال بوصفه إدراكا للعلاقة ـ يسمح بتبنى المعنى الأول ، لأنه يوفق بين الضدين . فإذا أخذنا بمبدأ العلاقة فى مفهوم الجمال استطعنا أن نوفق بين الجمال كما يراه الطفل ، والشيخ ، والرجل المتمدن ، والرجل البدائى ، إلخ . إن الأشياء الجميلة تتغير ؛ وما هو دائم ومستمر هو إدراك العلاقة . ويستطرد « ديدرو » فى البحث عن الجمال بين الوحدة والتنوع ، وفى جدل الحركة والسكون . والرواية عنده ، كما سنرى ، هى بصفة أساسية حركة وجدل بين العلاقات ، وتساؤل بين الأضداد .

٢ ــ ب . هل تأثر « كانط » حقا بجماليات « ديدرو » كما قال تلميذه « هامان » ؟ ربما كان هناك اختلاف فى الأسلوب بين الفيلسوف والكاتب ـ ناقد الفنون والأجناس الأدبية . لكننا نجد عند « كانط » ، كما وجدنا عند « ديدرو » ، محاولة لحل مشكلة الوحدة والتنوع فى إدراك الجمال . يقول « كانط » إن الذوق الجمالى يتمثل بوصفه انطباعا فرديا ، على العكس من المفاهيم العلمية التى عالجها كتاب « **نقد العقل الخالص** » ، والمفاهيم الأخلاقية التى تناولها كتاب « **نقد العقل العملى** » . ومع ذلك فلن تكون هناك جماليات ، أو علم للجمال ، دون القدرة على مجاوزة الشعور الذاتى بما هو جميل ، من أجل تقرير نظرية فى الحكم تجمع بين الذاتى والجماعى ، بين الخاص والعام ، بين الفن والعلم . وقد كان كتاب « كانط » المسمى « **نقد الحكم** » محاولة لإيجاد وحدة فلسفية ـ تجمع بين العقل النظرى والعقل العملى والحكم الجمالى .

إذن فقد كان كتاب « كانط » ، وإن لم يتكلم فيه عن الرواية على وجه التحديد ، خطوة مهمة فى مجاوزة الفصل بين العام والخاص فى الفلسفة الكلاسية ، وفى تثبيت نتائجها فى أساسيات البحث الجمالى .

إن الاتصال الجمالى يتحقق بالضرورة من خلال الربط بين العام والخاص . وقد رأى « كاسيرر » أهمية هذه العلاقة ؛ فالفعل الجمالى يكشف عن الصلة بين الأنا والآخر ؛ إذ إن القيمة الجمالية تكمن فى أن ما هو جميل بالنسبة إلى ينبغى أن يكون جميلا بالنسبة إلى الآخرين . والحكم الجمالى لا يعتمد على الكمال كما يظن كثير من الفلاسفة ، بل

على ما يتحقق من ارتباط وتوافق بين الوحدة والتنوع ؛ وفى هذا يتحدد - وفقا لرأى « كانط » - مفهوم الشكل . وقد انتهى به هذا الفهم إلى أن الحكم الذوقى يلغى المطلق من التصور الجمالى : « إن اللحظة الشكلية فى تصوير شىء ، حيث يتم التوافق بين التنوع والوحدة (دون تحديد لما يجب أن تكون عليه هذه الوحدة) لا تجعلنا نعرف بشكل مطلق أية غاية موضوعية » .

ومع ذلك فإن « كانط » لم يدخل فى قضية الرواية[٢٤] كما فعل « هيجل » ، أعظم قارىء له ؛ فقد عالج « هيجل » موضوع نشأة الرواية فى بعض الفقرات التى قرأها لوكاتش وتأثر بها ، كما هو معروف .

٢ - جـ . يقول « لوكاتش » - فى دراساته المتأخرة عن الرواية - إن « الجماليات الكلاسية الألمانية كانت أول طرح - على مستوى المبادىء - لمعضلة نظرية الرواية . وقد كان طرحا متسقا ، أى بطريقة منظمة وتاريخية فى آن واحد »[٢٥] . والواقع أن « هيجل » - باستثناء بعض اللمحات والإشارات إلى الرواية عند كبار الرومانسيين الألمان - كان أول فيلسوف طرح قضية الرواية بما هى ركن عضوى فى بنية الجماليات ، وبوصف الرواية أحد الأشكال الأدبية الكبيرة . ومن ثم كانت صيغته المشهورة : الرواية هى « ملحمة برجوازية » .

ولقد أظهر محمد برادة فى مقدمته لترجمة « باختين » الدلالة الأساسية للرواية عند « هيجل » بوصفها شكلا جديدا للرواية جاء - تاريخيا - بعد رواية الفروسية والرواية الرعوية[٢٦] « وكان مناسبا للمجتمع الجديد الذى عرف التحول من « خضوع الحياة الخارجية لنزوات المصادفة وتقلباتها » إلى نظام « مؤكد ومستقر » ، هو نظام المجتمع البرجوازى ، ونظام الدولة ، حيث أصبحت الشرطة والمحاكم والجيش تحتل مكان الأهداف الخيالية التى سعى إليها الفرسان[٢٧] . ويصف « هيجل » عملية الاستلاب الاجتماعى كما تنعكس فى الرواية من خلال الصراع بين رغبات البطل وأحلامه ، من ناحية ، وواقع المجتمع فى رتابته ، من ناحية أخرى . إن هذا الصراع يدور - إذن - بين « شاعرية القلب » و « نثرية الظروف » المعيشية ، التى من خلالها يتكون البطل و « يتعلم » ، « فيتعقل » ، ويندمج فى الحياة الاجتماعية . ويحدد « هيجل » هنا شروط « رواية التعلم » التى سوف يتعرض لها « لوكاتش » فى وصفه الخاص للمواجهة بين البطل والمجتمع ، قبل أن يقدم « باختين » دراسته المفصلة عن « رواية التعلم » بوصفها أحد الأنواع الكبيرة للرواية التى تشكلت من خلال تطور مفهوم الزمان وربطه بالمكان فى « الزمكانية » .

وقد تعرض « هيجل » فى فقرة أخرى من جمالياته[٢٨] ، عرفها « لوكاتش » وأشار إليها ، إلى بعض الخصائص الشكلية للنوع الجديد ، وتكلم عن كيفية الرؤية التى يحتاج إليها الروائى من أجل شاعرية النص التى تفقدها الرواية عند خروجها من إطار العالم الملحمى . ذلك بأن ما يميز الشكل الروائى بصفته « ملحمة العصر البرجوازى » هو الصراع بين « شاعرية القلب » و « نثرية » الحياة ، من ناحية ، وفقدان الشاعرية الخاصة بالملحمة ، مع ضرورة تعويضها من أجل تحقيق الخاصية الفنية أو الجمالية من ناحية أخرى . وهذه الملحمة الجديدة تقدم إلينا تنوعا وثراء فى المصالح والشخصيات والأحداث وظروف الحياة وحالاتها ؛ وكل هذا يتمفصل حول الصراع

بين البطل والمجتمع ، حيث ينتهى هذا الصراع ، سواء بتعقل البطل وخضوعه لشروط الواقع أو بمجاوزة الواقع ، النثرى » نحو واقع يزينه الفن ويقربه إلى الجمال » .

أما بالنسبة للرؤية فإن الرواية تفترض ، مثل الملحمة ، « رؤية شمولية للعالم وللحياة ، تكشف عن مادتها ومضمونها فى أوجهها المتنوعة ، بمناسبة حادث فردى يشكل نواة الكل » . وهنا يجب أن يتاح للمبدع قدر كبير من الحرية ، حتى لا تنخرط الرواية فى « النثرى » و « اليومى » من خلال وصفها لنثر الحياة . وهكذا يحدد « هيجل » - قبل المنظرين المعاصرين للرواية - أهمية الرؤية الشاملة مع حرية أساسية للمبدع فى نسج تفصيلات عمله الفنى .

٢ - د . وينطلق « لوكاتش » كذلك من التمييز بين الملحمة والرواية ، ولكنه يعمق العلاقة بين البطل والعالم فى الانتقال من الأولى إلى الثانية . ذلك بأن ما ينظم كلاً من عالمى الملحمة والرواية هو سلم مختلف من القيم . فى الملحمة هناك اتساق سعيد ، بل تطابق ، بين البطل والعالم ، يحدد أولوياته وآلياته نظام فوقى يحكم موقع البطل فى العالم ، وأفعاله ، وواجباته ، ومعاركه ، حتى الانتصار النهائى المؤكد . أما فى الرواية فإن القيم تفقد صلابتها فى غياب النظام الفوقى ، الذى لم يعد يشكل مسار الحياة ، ويتحول البطل عندئذ إلى ذلك البطل الإشكالى ، الذى سيكتمل وصفه فى أعمال « لوسيان جولدمان » ، و « رينيه جيرار » ، متأثرين بمفهوم « لوكاتش » : « تشكل الملحمة شمولية حياة مكتملة بذاتها ؛ أما الرواية فتحاول أن تستكشف الشمولية الخفية للحياة »[٢٩] .

ويرسم هذا الإطار القيمى شكل العمل الأدبى ، أعنى الرواية التى تقوم على الصراع بين بطل إشكالى ، يمارس نضجه و « داخليته » المعزولة بعد « سكوت الآلهة » ، ومجتمع متدهور ، تسوده قوى مجردة فقدت اتصالها بالبشر (لم يصفها « لوكاتش » فى كينونتها التاريخية فى « نظرية الرواية » بل فى أعماله التى تلت « الطريق إلى ماركس ») . وعلى الرغم من اهتمام « لوكاتش » بالشكل الروائى ، الذى يقارنه بالشكل « الملحمى » والشكل « التراجيدى » ، لم يحل هذا الناقد قضية الشكل فى نظرية الرواية إلا من خلال التقديم الطريف لعنصرين :

- نمذجة البطل فى مواجهته للمجتمع .
- قضية الزمان فى الرواية .

١) إن أفضل صيغة شكلية للرواية هى ، وفقا لرأى لوكاتش ، سيرة حياة البطل ؛ إذ إن صراعه مع المجتمع يحتل المكانة الأساسية فى العمل الأدبى : « شكل الرواية الخارجى هو فى الأساس سيرة حياة ؛ فالخاصية العضوية التى تميل إليها سيرة الحياة هى الوحيدة التى تستطيع إدخال الموضوعية فى التردد بين نظام للمفاهيم تتسرب منه دائما الحياة ، وتركيبة حية لا تستطيع أبدا الوصول إلى اكتمال الذات ، حيث تتحول فيها الطوبائية إلى محايثة »[٣٠] . وهنا نستطيع فى يسر أن نتعرف التعارض بين الدولة الحديثة التى أشار إليها هيجل (نظام للمفاهيم يتسرب منه دائما الحياة) والقلب الملىء بالأحلام (تركيبة حية لا تستطيع أبدا . . . .) . ولكن فى حين يحس « هيجل » المعضلة بخضوع البطل ، أو اللجوء إلى الجمال والفن ، يترك لنا « لوكاتش » نمذجته المشهورة للرواية بين :

أ ـ بطل نفسه أصغر من المجتمع : « دون كيخوته » ، و« جوليان سوريل » (فى «الأحمر والأسود» لـ « استندال ») .
ب ـ بطل نفسه أكبر من المجتمع ، مثل « فريدريك مورو » (فى « التربية العاطفية » لفلوبير) .
جـ ـ بطل يتساوى فى النهاية مع المجتمع ، مثل « فلهلم مايستر » لجوته .

والصيغة الأخيرة هى الوحيدة التى تصور الاتساق المكتسب للبطل ، بحسب مفهوم « هيجل » ؛ أما البطلان الأول والثانى فينتهيان بالإخفاق ، وإخفاقهما مبرر من خلال المواجهة بين بطل متهافت القيم ، لا جوهرى ، ومجتمع مجرد ، لا جوهرى كذلك ويصل « لوكاتش » فى نهاية « نظرية الرواية » إلى صيغة رابعة ، تسترد عالم الملحمة من خلال روايات فى عظمة روايات « تولستوى » ، التى استطاعت إنقاذ الشكل الروائى مما يهدده بالإخفاق ، وتبقى الملحمة هى المثل الأعلى للشكل الأدبى .

٢) والإنجاز الآخر الذى حققه « لوكاتش » فى « نظرية الرواية » ، هو كشفه عن أهمية الزمان فى الرواية ، وإن كان النقاد لم يهتموا بهذه الفكرة عند « لوكاتش » اهتماما خاصا ، باستثناء إشارة عابرة « لجولدمان » ، وإن لم يعط هذا الكشف كذلك حقه من التحليل نتيجة لاهتمامه الخاص بمعضلة البطل المشكل فى مجتمع يتهاوى . فالصفحات التى يتكلم فيها « لوكاتش » عن الزمان ليست من أجل صفحات الكتاب فحسب ، بل إنها مهمة كذلك فى منح الشكل الروائى دلالته الحقيقية . والسؤال هنا : هل يجب أن يعمم تحليل « لوكاتش » لزمن « الأوهام المفقودة » بوصفه شكلا للرواية الفرنسية فى القرن التاسع عشر ، أم تؤخذ فى خصوصية هذه الرواية خاصية الزمانية المكانية ؟

فى هذه الحدود يكشف الزمان ، بوصفه مدى زمنيا ، عن إخفاق بطل الرواية فى مواجهته للمجتمع ؛ فهذا الزمان يعبر عن التعارض بين المثل الأعلى والواقع ، وعن العجز البالغ للبطل فى صراعه ضد عالم مجرد من المثل . فالبطل « لا قوة له فى مقابل المجرى الخالى من الحياة ، والمستمر للمدى الزمنى »[٣١] . عندئذ تهبط النفس البشرية من قمة الأوهام التى كانت قد انطلقت منها ، وتتخلص تدريجيا مما كان يملؤها من مثل خلال زمن يفرض عليها مضامين مغربة على الرغم منها .

وهناك مضمون آخر للزمان لا يأتى فى « نظرية الرواية » إلا عابرا ، ولن ينميه « لوكاتش » إلا فى أعماله التالية لاختياره الماركسية منهجا للفكر وللحياة . وهذا المفهوم هو مفهوم الزمن الواقعى ، الذى يعبر شكل الرواية عنه أفضل تعبير ؛ فزمن التراجيديا معدوم (قاعدة الوحدات الثلاث المميزة للزمن الكلاسى) ، وزمن الملحمة بلا حقيقة ملموسة (السنوات العشر للإلياذة لا حقيقة لها وسوف يأخذ « باختين » هذا المثل نفسه للتعبير عن لا زمانية الملحمة) . ولا تبدأ حقيقة الزمن إلا بعد فقدان الصلة بالعالم الفوقى ، عندما « تسكت الآلهة » . ولن يطور « لوكاتش » هذا المفهوم الثانى للزمن إلا فى كتاباته الماركسية عن الرواية ، فى الحقبة التى عاشها فى منفاه فى موسكو ، وفى دراساته عن الواقعية الفرنسية .

فى حدود « نظرية الرواية » يعين « لوكاتش » للزمن وظيفتين :

أ ـ إرجاع الشاعرية إلى النص الأدبى بعد أن فقدت الرواية شاعرية الملحمة (امتداد للتعارض الهيجلى بين « شاعرية القلب » و « نثرية الحياة ») من خلال رومانسية الأوهام المفقودة . والزمن هنا هو عامل الانحدار ، وهو يحمل قيمة شاعرية عظيمة فى الرواية[٣٢] .

ب ـ استكمـــال الشكل فى الرواية ، الذى يهدده تعارض البطل المفتت والعالم المتهاوى . ويضرب « لوكاتش » رواية « التربية العاطفية » لفلوبير مثلا لأعظم نموذج لنجاح الشكل الروائى من خلال بناء الزمن .

كانت هذه الرواية مهددة بعدم اتساق التركيب ، وتفتت الواقع وتشرزمه فى قطع غير متجانسة وركيكة ، وغياب الغنائية فى وصف نفس البطل الضارب فى الحياة وقد تحولت داخليته إلى قطع متصلة بلا تواصل ؛ « قطع من الواقع فى اتصال بحت ، نتيجة لجمودها وعدم اتساقها وعزلتها »[٣٣] . فالبطل هنا يفقد الجوهرية مثل العالم المحيط به . وفى هذه الحالة من اليأس ، كما يقول « لوكاتش » ، يكون الزمن هو « عنصر الانتصار » لرواية تعد من أفضل الأعمال الروائية فى القرن التاسع عشر فى فرنسا[٣٤] . وينهى « لوكاتش » هذه الصفحات الجميلة بملحوظة أساسية عن الزمن الذى يفصل البشر والأجيال ، والذى ينعكس فى الرواية من خلال الذاكرة والأمل ؛ ذاكرة الماضى الذى يحول الانفصال إلى تواصل ، والأمل الذى يضىء المستقبل ؛ فالأشياء خالية من المعنى ، ولكنها تضاء من خلال الأمل والذاكرة[٣٥] .

وسوف يرجع « لوكاتش » إلى قضايا الرواية ونشأتها فى « كتابات موسكو » ، حيث نجد له عملين هما : « تقرير فى الرواية » ، و « الرواية » ، ينطلق فيها من الفكرة نفسها ، فكرة خروج الرواية من الملحمة ، مع إعطائها البعد التاريخى الذى كان مفقودا ، إلى حد ما ، فى كم المقولات الفلسفية الهيجلية التى تضفى على « نظرية الرواية » طابعها .

٢ ـ هـ وفى فصل مهم من مقالة الرواية ، وعنوانه "in statu nascendi" (باللغة اللاتينية فى النص ، ومعناها « فى حالة الولادة ») ، يقدم « لوكاتش » بعض التفصيلات المحددة للرؤية فى نشأة الرواية . لم يتخل « لوكاتش » عن طرحه الأساسى ، وهو أن الرواية الحديثة ولدت من الملحمة ، امتدادا وانفصالا . « من ناحية المضمون ولدت الرواية الحديثة من خلال المعارك الأيديولوجية للبرجوازية الصاعدة ضد الإقطاع السائر إلى نهايته »[٣٦] . أما من ناحية الشكل ، وهذه فكرة جديدة لم ترد فى « نظرية الرواية » ، فالروايات الأولى الكبيرة ، قد ورثت كل تراث « الثقافة الإقطاعية للقص » . وعلى الرغم من أن كثيرا من « التعديلات الأيديولوجية » قد أدخل على الرواية الحديثة فإن عناصر متعددة من « فن القص » فى العصور الوسطى ما تزال ماثلة فيها ، مثل « التفريع المتحلل لكلية الإنشاء ، والتجزىء فى شخصية البطل الرئيسى ، والاستقلال النسبى للمغامرات التى تكون كل منها أقصوصة مكتملة ، واتساع العالم الممثل ، إلخ[٣٧] » . وسوف نرى كيف ينطبق هذا التعريف على رواية القرن الثامن عشر فى فرنسا ، امتدادا تراثيا ، وقطيعة جذرية مع الماضى ، من خلال التشكيك فى مسلمات الحاضر .

ومن ناحية أخرى ، تحدد خاصية الرواية فى نشأتها (عند « سيرفانتيس » و « رابليه ») المعركة فى جبهتين الأولى : ضد العالم القديم المنتهى ، والثانية ضد دونية البرجوازية الصاعدة . ويتشكل هذا الازدواج فى الهدف بحسب ألوان الفن القصصى فى العصور الوسطى ، فى حين يقوم الإبداع والشاعرية على التصالح بين الهدفين المتعارضين . ولم يكن النقد الذاتى الذى اشتملت عليه الرواية البرجوازية فى مراحلها المتأخرة قد اتخذ بعد صورته النهائية ، ولقد اتسم هذا النقد الذى ظهر فى مرحلة الاكتمال الشكلى للرواية بعدم الاعتراف بأية خصيصة إيجابية للبطل الروائى ، كما اتسم بصراع الروائيين ضد الانحدار البرجوازى الذى وصلوا إليه هم أنفسهم[٣٨] .

وإذا كان « باختين » قد خالف عما ذهب إليه « لوكاتش » فى « نظرية الرواية » ، فسوف نرى تقاربا بين أفكاره وهذه الرؤية المتأخرة « للوكاتش » . سيذهب « باختين » ، فى عقده الصلة مع التراث الشعبى ، إلى أن أساس نشأة الرواية يتمثل فى النقد والضحك والسخرية ، فى شكل المحاكاة الساخرة (parodie) للواقع ولأشكال الأدب الرسمى فى آن واحد . وهذا الربط هو الذى رآه « لوكاتش » متأخرا بين الرواية والأشكال القصية فى العصور الوسطى ، وإن لم يعمق تحليله له ، وهو أساس نظرية « باختين » فى موقع الرواية من الثقافة الشعبية .

٢ ـ و . ولن نستطيع فى حدود هذا المقال أن نسبر عمق نظرية « باختين » فى الرواية وأن نقف على ما فيها من ثراء . وسوف نكتفى بالتوقف عند مسار التمييز الهيجلى ـ اللوكاتشى بين الرواية والملحمة ، لنرى استمرارية الفكرة ، مع ما هنالك من اختلاف جذرى بين رؤية « باختين » ومفهوم « هيجل » و « لوكاتش »[٣٩] .

ويكمن الفرق الأساسى فى أن « باختين » انطلق من الفروق وليس من أوجه الشبه ؛ وهذا ما سيوصله إلى نتائج مختلفة كل الاختلاف عن « هيجل » و « لوكاتش » . فالرواية هى النوع الأدبى الوحيد الذى ما زال فى طور التكوين ، على عكس الملحمة والتراجيديا التى ثُبتت وقُننت فى البيانات القديمة . ويبقى أن هذا النوع الأدبى غير رسمى ، ولا إشارة إليه فى البيانات القديمة حتى القرن التاسع عشر . وهو عندما يفرض نفسه ، لا يضاف إلى الأنواع الأخرى ، بل يحاكيها « محاكاة ساخرة » ، ويكشف عن تواطؤاتها ، فيلغى بعضها ، ويضيف إلى بعضها الآخر . وإذن فالرواية تدمر الأنواع الأخرى وتفرض هيمنتها عليها . وفى هذه المهمة الساخرة تجدد الرواية لغة الأدب باستعمال :

- اللغات الشعبية .
- الأشكال القصية فى الأنواع الأخرى .
- الحوارية فى العمل الأدبى .
- الضحك ، والنقد ، والمحاكاة الساخرة .
- الازدواج ، وهذا أهم عنصر ؛ إذ إنه أكثرها تعبيرا عن المعاصرة وعن الحاضر ، أعنى الذى يتشكل فى العمل الأدبى .

وكل هذه العناصر تسهم فى تحقيق الهدف الأساسى للرواية فى نشأتها ، ألا وهو نقد الواقع ، ونقد اللغة الأدبية معا .

وإذا كان « باختين » لا يرفض الحد التاريخى لنشأة الرواية مصاحبة لنشأة البرجوازية الصاعدة ، فإنه لا يعده بداية مطلقة ، إذ يلمس وجودا روائيا فى كل الحقب التى شهدت نهاية عصور حضارية قوية ومهيمنة ، حيث تظهر النزعة الحوارية النقدية ، والإزدواجية التى تميز الرواية فى حقب الضعف والانهيار . فإذا كانت الأنواع « النبيلة » تتميز بثلاثة عناصر :

أ ـ مطلق الماضى . .
ب ـ الإيمان بالأسطورة . .
جـ ـ مسافة الهيمنة . .

فإن الرواية تقوم على الحاضر المتغير ، والزمن المعاصر ، والبشر العاديين . إن الواقع بحركته وطبيعته الانتقالية لا يتمثل إلا فى « الأنواع الدنيا » ، كالأدب الشعبى ، والأنواع التهكمية ، والضحك المزدوج القيمة ، كما يتمثل عند « رابليه » ، حيث يقوم على المتعة والسخرية معا ، حاملا معه النقد والرغبة فى تغيير الحياة . وعندئذ تتغير العلاقة باللغة ؛ إذ يدخل فيها تعدد الأصوات واللغات .

وتتعمق هذه السمات فى القرن الثامن عشر مع استكشاف عنصر الزمن وظهور فكرة « الزمكانية » الحية ، حيث يتصل الزمان بالمكان كى يحركه ، فيمنح العمل الأدبى حيويته وعمقه ودلالته[٤٠] . ففى حين لا تحمل سنوات الإلياذة العشر من معنى إلا التعبير عن امتداد رحلة « يوليسس » ، يمنح الزمن أعمال « جوته » حيويتها وشموليتها . فوظيفة الرواية هى التعبير عن شمولية الحياة ، أو « كل الحياة » وفقا لتعبير « باختين » .

وتظهر هذه الحركة بوضوح فى روايات القرن الثامن عشر فى فرنسا ، وعند « ديدرو » بصفة خاصة ، حيث أحدثت الحياة الاجتماعية تحولات فى الشكل الأدبى ، بإدخالها الازدواجية والنقد وإشكالية المعنى فى الفكر وفى الوعى الجمالى معا . وسوف نقارن بين هذه البدايات ونشأة الرواية العربية ، لكى نرى ما إذا كانت هناك نشأة واحدة للرواية ، أى لكل الروايات ، أم أنه يجب علينا أن نتكلم هنا عن « نمو غير متكافىء » للرواية ، وفقا لعبارة « لوكاتش »[٤١] .

٣ ـ « عصر الشك » والشكل الروائى .

٣ ـ أ . فى « عصر الشك » ، وفقا لتعريف « ناتالى ساروت »[٤٢] ، لا يعترف أحد بأنه يخترع ، فلا يستحق الاهتمام إلا « الواقعة الصغيرة الحقيقية » ، والوثيقة . وقد سمى هذا العصر أيضا عصر البحث عن الحقيقة . وقد رفض « الروائى » فى القرن الثامن عشر فى فرنسا عصر الشك[٤٣] . والواقع أن الرواية الفرنسية قد تبلورت فى هذه الحقبة ، شأنها شأن الرواية الإنجليزية التى كانت قد تأثرت بها ، انطلاقا من رفض « الروائى » للوهم ، والكذب ، والتواطؤ التخييل ، الذى كان سمة أساسية للرواية السابقة ، من أجل البحث عن الحقيقة ؛ حقيقة الشخصيات ، والأماكن ، والأزمنة ، والأوضاع . ومن ثم ظهرت أعمال ذات عناوين دالة ، مثل : « هذه ليست قصة » لديدرو ، « قصة حقيقية أكثر مما يلزم » ، و « قصة ليست قصة » ، إلخ ،[٤٤] فى حين ـ ينبهنا « جان جاك روسو » فى مقدمة « هلويز الجديدة » التى عنوانها « حديث فى الروايات » ، إلى أنها ليست « رواية » بل الحقيقة ، ويذهب « المركيز دى صاد » فى « أفكار عن الروايات » إلى أن الحقيقة التى ينبغى أن تلتزم بها الرواية

هي أن تصدم القارىء كي تخرجه من أفكاره المسبقة في الحياة .

ماذا كان يعني الروائيون بهذا التأكيد التبريري ؟ وما دلالته في نشأة الرواية وبنائها ؟

في الواقع كانت الرواية تأخذ في العصور الماضية أشكال الخرافة والخيال (المثالي أو البطولي أو الفروسي) التي تنقل القارىء إلى أماكن برية وأزمنة بعيدة ، وتصور له أبطالاً بلا خوف ولا جوانب ضعف ، يقضون على كل أنواع الأعداء من الوحوش في الغابات ، والقبائل العدوانية ، وقراصنة البحار ، إلخ . وعندما أعجب « ديدرو » بالروائي الإنجليزي « ريتشاردسون » وكتب عنه مدحه الشهير ، كان ذلك لأن « ريتشاردسون » لا يصور « الدم على الجدران ، ولا الأماكن البرية ، ولا الوحوش المفترسة »[45] ، بل العالم الذي نعيش فيه ، والذي « عُمقُ مأساته حقيقي ، وشخصياته تمثل أكثر الواقع الممكن ، مأخوذة من قلب المجتمع ، وأحداثه ماثلة في عادات كل الأوطان المتحضرة . . إلخ » .

ولم تكن هذه النزعة إلى الحقيقة بطبيعة الحال اختراعا من القرن الثامن عشر في أوروبا ، فهي ماثلة ، كما بين « باختين » ، في الاتجاهات النقدية ، الساخرة ، والفكاهية ، والمضادة للأدب الرسمي ، التي تمثل التراث ، وربما الذاكرة الحية ، للواقعية . لكن مايهمنا هنا هو كيف تشكل الجنس الجديد للرواية ضد « الروائي » ، أو - كما قال الناقد الفرنسي « تيبوديه » : « تبدأ الرواية الحقيقية مع الرواية المضادة (anti— roman) » . ومن ناحية أخرى لم يبدأ هذا الاتجاه على وجه التحديد في القرن الثامن عشر ؛ إذ إن رفض رواية الفروسية البطولية قد عرف منذ القرن السابع عشر ، عندما كان الروائي الفرنسي « سوريل » يشير إلى تلك الحكايات التي « يراد منها أن تكون حقيقية ، لا مجرد مشابهة للحقيقة »[46] .

إذن فما هو جدير بالاهتمام هو لحظة التحول التي تغيرت فيها ، مع النظرة الجديدة إلى الواقع ، وظيفة الكتابة ومكانة الأديب في المجتمع . في العصور الكلاسية كانت وظيفة الأدب الإمتاع والتعليم ، وفي كلتا الحالتين كان المطلوب هو التوافق والانتماء والاندماج في شمولية مقبولة من حيث هي كذلك »[47] . وهذا ما لم يتقبله كاتب عصر التنوير ، الذي لم يقبل العالم كما هو . فالأدب في القرن الثامن عشر ، وفقا لعبارة « سارتر » ـــ « يتساوى مع النفي ، أي الشك ، والرفض ، والنقد ، والتشكيك »[48] . وهكذا يتحول الكاتب إلى حامل رسالة ، راغبا في تغيير العالم والقيم ، بهدف تحريك القارىء وإخراجه من راحته الذهنية ، وأن يتحول بعد قراءته إلى رجل آخر . ويستخلص « مورتييه » أن الأولوية هنا يجب أن ترجع إلى المضمون الأيديولوجي للأعمال على حساب العناصر الشكلية ، بهدف انتصار أدب ناقد ، « مشغول قبل كل شيء بإعادة النظر في القيم » . وسوف نرى أن هذا ليس صحيحا كل الصحة ؛ إذ أحدثت هذه الرغبة في التغيير انفجارا شمل الشكل والمضمون معا ، ولم يتم « على حساب الشكل » .

وقد كانت النتيجة الأولى لهذا الموقف هي تحول الوظيفة البلاغية ؛ فانتقلت الكتابة الأدبية من فن محاكاة الطبيعة الأبدية من خلال نماذج كانت تدرس وتكتسب بالتعليم ، إلى تحرير للطاقة الإبداعية للكاتب . وتغيرت أسماء أساتذة الإبداع الأدبي ؛ إذ ارتقى « ريتشاردسون » مكانة إلى جانب « هوميروس » و « يوريبيدس » ، و « سوفوكليس »[49] . واتجهت جهود الروائيين الإنجليز والفرنسيين (« فيلدنج » ، و « ديفو » ، و « ريتشاردسون » ، و « بريفو » ، و « مريفو » ، و « ديدرو ») إلى اكتساب الواقع ، أي وصف الطبقات الدنيا ، والشخصيات العادية ، والأحداث الجارية ، إلخ[50] . وأصبحت الحركة هي السمة الأساسية « لعصر الشك » ؛ الحركة في الفكر ، وفي المثل ، وفي الأسلوب ، فانعكس ذلك في الخطاب الأدبي . يقول الناقد الأسلوبي « ليوسبيتزر » عن « ديدرو » : « لم يكن هنا تعليم كتابي ، بل مجرد خطاب مرن ، وحي ، ومتحرك ، وموظف من أجل التحرر الذاتي للفرد »[51] . وقد أجرت الباحثة « ليليان فورست » دراسة مقارنة عن الحركة في ثلاثة أعمال هي : « ترسترام شاندي » « لسترن » الإنجليزي ، و « ابن أخ رامو » لـ « ديدرو » الفرنسي ، و « فيرتير » لـ « جوته » الألماني ، أظهرت فيها إعجاب « ديدرو » بحركة الأفكار ، وأهمية مجرى التعلم (Bildung) عند « جوته » ، وتركيز « سترن » على آليات التحول في كتابة القصة فضلا عما يُحكى[52] .

وحدث التغيير في البداية من داخل الأجناس الكلاسية الرسمية ، المعترف بمكانتها في التصور الأدبي ؛ فقد رفض الشعر من داخل خطابه البلاغي ، ولهوه المجازي اللذين كانا يعوقان انطلاق المشاعر . ثم جاء التغيير في المسرح من داخل « التراجيديا » ، عندما قام « ديدرو » برفض الشخصيات العظيمة والموضوعات التاريخية ، كي يستبدل بها المآسي الأسرية للطبقات الوسطى . ولكن « ديدرو » ، على الرغم من عشقه للمسرح ، لم ينجح في إيجاد صيغة مرضية له ، بل استطاع أن يقوم في فرنسا بالدور الذي قام به « فيلدنج » في إنجلترا ، وذلك بأن يطرح سؤال الرواية ضد « الروائية » . وقد أثار « ديدرو » قضية الرواية في عملين أساسيين : في مدح ريتشاردسون أولا ، ثم في رواية تعد من أهم الأعمال الفرنسية التي أظهرت في مرآتها الواقع المتغير ، من ناحية ، وسؤال الشكل الأدبي الجديد ، من ناحية أخرى ، وهي « جاك القدري » . وكان على الرواية في هذه المرحلة أن تقوم بمهمتين كي تفرض نفسها على الساحة الأدبية : أن ترفض الكتابة الكلاسية النبيلة ، من ناحية ، وأن ترفض « روائية » رواية المغامرات والبطولات والفروسية ، من ناحية أخرى . ومن خلال ابتكار شكل جديد للكتابة « الحوارية » ، وقصة بلا موضوع ، ورحلة بلا نهاية ، وصور متقطعة لواقع فقد استقراره ، استطاع « ديدرو » أن يترك مع « جاك القدري » مفهوما غير مألوف في عصره للأدب وللكتابة ولوظيفة الكاتب .

٣ ـــ ب . كانت سمعة جنس الرواية سيئة ، واستمرت كذلك حتى زمن متأخر . فقد رصد مائتان وستون عملاً تخييليا فيما بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ لم تكتب كلمه « رواية » على واحد منها ، بل ظهرت بدلا منها كلمة « حكايات » في ٦٩ « أقصوصة » ، وكلمة « أقصوصة تاريخية » في ٤٠ ، وكلمة « مغامرة » في ٣٠ ،وكلمة « مذكرات » في ٢٠ ،أما الباقي فجاء تحت الأسماء التالية : « رحلات » ، « علاقات » ، « خطابات » ، « محاورات » ، « أمثلة » ، « حوليات » ، وأيضا « حقائق » [53] فلماذا هذا التجاهل ، على الرغم من أن حركة رفض القصة الخيالية كانت قد بدأت منذ زمن ليس قصيرا في شكل

« البطالة ، غلاء القمح ، هبوط الأجور ، جشع الملاك والدائنين ، كل ذلك يجعل من « جاك القدرى » شهادة ، قليلة « الروائية » ، عن سنوات الفقر وأزمة ١٧٧٠ ، حيث يستطيع رجل الاقتصاد نفسه أن يفيد منها »(٧٥) .

والواقع أن حقيقة بؤس الطرق الفرنسية فى ذلك الزمن والوعى به قد غيرا حقا دلالة « الرحلة » الأدبية . وقد أظهر « روسو » فى خطابه فى عدم المساواة أن « الطرق الكبيرة احتشدت بالمواطنين المساكين الذين أصبحوا متسولين أومجرمين » ، فى حين يتكلم « ديدرو » فى « حديث بين أب وأطفاله » عن « الفقراء المشتتين على الطرق الكبيرة ، وفى القرى ، وعلى أبواب الكنائس ، حيث يستجدون حياتهم »(٧٦) . وفى عشية الثورة الفرنسية « لم يستطع الإنسان أن يبقى على قيد الحياة إلا مغربا مهنيا ، واجتماعيا ، وجغرافيا . أما أن يستمر الانسان فى موقعه فكان معناه الموت جوعا . لذا كان على المرء أن يغير مهنته ، وإقليمه ، وبلده »(٧٧) .

وقد حسم هذا الموقف الاجتماعى موقف « ديدرو » من الكتابة ومن الجماليات ؛ فقد رفض « ديدرو » أسطورة القرية السعيدة التى كانت شائعة ، ولم يفصل منذ ذلك الوقت بين الكتابة الأدبية ومعاناة مواطنيه . وقد عبر « ديدرو » فى « صالوناته » التى نقد فيها الفن التشكيلى ، وفى قصصه كما فى كتاباته الأخرى ، عن تمرده إزاء فضيحة الامتيازات الاجتماعية ، وعدم المساواة ، وثقل الضرائب ، إلخ ؛ وكانت جميعا من الدوافع الأساسية التى فجرت ثورة ١٧٨٩ فى فرنسا .

٣ - جـ . إن قضايا نشأة الرواية تختلف من قارة إلى قارة ، ومن ثقافة إلى أخرى . وربما كان من الخطأ أن ينتقل الباحث من أدب إلى أدب لكى يقوم بمقارنات سريعة ومسطحة على أساس معايير أيديولوجية لا تسمح له بالوصول إلى معرفة دقيقة بالأعمال الأدبية ، تنطلق من داخلها وتأخذ فى حسبانها شروط إنتاجها الخاصة . ومع ذلك فهناك بعض الشروط العامة لنضج الشكل مع تغير المضمون الاجتماعى للأعمال . وينبغى أن تدرس هذه الشروط من خلال المقارنة التى تحترم الثوابت والمتغيرات .

فمن المقارنات السطحية والسريعة ، تلك المقارنات التى قادت إلى كثير من الأفكار المسبقة والمزيفة أحيانا ، التى نقرؤها عند كثير من نقادنا ودارسينا حول علاقة الرواية العربية بالرواية الغربية ؛ فلا شك فى أن قصصنا الحديثة قد تأثرت بالقصص الأوربية بعامة ، والفرنسية بخاصة . ولكن عندما تقاس جودتها أو يقاس نضجها بمدى شبهها أو تشبعها بالقصة الأوربية فإن هذا يقر نوعا من التبعية يضر بآدابنا ويتجاهل قانون تطورها الخاص . إن إشكالية « اقتباس الشكل » التى عبر عنها يحيى حقى بوضوح فكرة شائعة وشبه راسخة . وما أردنا أن نظهره من خلال مثل « ديدرو » و « جاك القدرى » هو أن الرواية الفرنسية لم تنضج فى القرن الثامن عشر نتيجة لإعجاب الروائيين « بريتشاردسون » و « بفيلدنج » ، بل نضجت مع نضج نظرتهم إلى الداخل ، وارتباطهم بواقعهم الاجتماعى والفكرى والجمالى . وهنا يكمن الفرق بين التأثر والتبعية . فالتأثر ثراء واكتمال واكتساب ؛ أما التبعية فهى فى نقل الإشكالية بحلولها ، دون جدل بين داخلية السؤال ، أى خصوصية التجربة ، وعالمية التطور والتبادل المتكافىء

بين الأنا والآخر . وسوف نلقى نظرة على « حديث عيسى بن هشام » لنتبين كيف أن هذه القصة بحدودها وخصوصيتها كانت مرحلة طبيعية ومتقدمة فى نضج الرواية ؛ لأنها نبعت من داخل إشكالية المجتمع المصرى - العربى فى تلك الحقبة ، من خلال جماليات كانت تخطو نحو النضج الطبيعى ؛ وأن البحث عن شكل أكثر قربا من « القصة الغربية » قد غرّب الإشكالية عن مسارها وأوقف هذا النمو . ذلك بأن النضج يأتى من داخل الشكل والتجربة . والشكل الروائى يزدهر مع تعدد الأصوات وجدل الأفكار والشك فى السوابق ، كما تبين لنا من خلال التجربة التاريخية ، ومن خلال الجهد النظرى ، ومن خلال أقوال المبدعين . وبهذا المعنى لا نرى أن زينب محمد حسين هيكل قد وفقت ، كما قيل ، فى نقل القصة العربية نحو « الحداثة » والنضج ؛ فها هنا يتمثل مفهوم تابع للحداثة لا يحترم الشروط الداخلية للإنتاج الثقافى والنمو الأدبى .

وإذا نحن رجعنا إلى أسطورة القصة الأولى الحديثة فى الأدب العربى رأينا الإشارة تعين « عيسى بن هشام » و « زينب » ، وتتهم الأولى فى المعتاد بالخضوع لشروط المقامة ، فى حين تعد الثانية بداية القصة الحديثة الحقيقية . أما روايات جورجى زيدان التاريخية فلا يتوقف المؤرخ عندها إلا عابرا ، وكذلك الأمر مع النماذج الأخرى من القص . ويقوّم حديث عيسى بن هشام على أساس أنه استطاع حقا أن يجدد بنقده للمجتمع ، و « لكنك . . . كما فى المقامات السابقة ، لا تكاد تقرأ أول صفحاته ، وتتبين منهجه ، حتى لا يضيرك ان تقف عند نهاية الفصل ؛ إذ يتم لك علم بموضوع معين . وليس هذا شأن القصة كما ورد من الغرب »(٧٨) . وما نريد أن نظهره هو أن هذا ليس من معيار الحداثة أو المعاصرة فى شىء ؛ فالأهمية ليست فى الشبه بالقصة « الغربية » (وأية قصة ؟ ومن أى بلد ؟ ولأى كاتب ؟ إلخ .) ، بل فى التطور من الداخل ، واستقبال التأثير من داخل رؤية ، وموقف من الحياة ، ومفهوم للشكل نابع من هذا الموقف . ومن هذه الزاوية يعبر « حديث عيسى بن هشام » عن وعى بقضايا المجتمع سوف نفتقده عند كاتب « زينب » فيما بعد .

تقدم « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى شكلا للحوارية ولنقد المجتمع ، فى إطار المقامة ـ الرحلة بين شخصين من سن مختلفة ، ومكانة اجتماعية متباينة . لكن فى حين كانت المقامة تقود الرحلة إلى أماكن بعيدة وعلى مسافات طويلة ، يدور الحديث فى داخل المجتمع المصرى ، وتتم الرحلة على مستويين : فى داخل المجتمع الواحد ، فى المنازل والشوارع والمؤسسات الإدارية والتشريعية للدولة ، من ناحية ؛ وفى زمنين ؛ زمن محمد على وزمن ما بعد الاحتلال البريطانى لمصر ، وتغير معالم المجتمع فى ظل التحديث و « المدنية » ، من ناحية أخرى .

وقد ظلت القصة زمنا طويلا لا تأخذ حقها من التحليل الدقيق على الرغم من شهرتها ، نتيجة لمعيارية المقامة ولأولوية القصة الغربية ، فحرمها ذلك من المعرفة الحقيقية لآلياتها ، ولوضعها فى طليعة الأدب « الحديث » . أما الآن ، وبعد الدراسات الرائدة التى قام بها عبد المحسن طه بدر(٧٩) ، وعلى الراعى(٨٠) ، وما قام به غيرهما من الدراسة التحليلية المفصلة للنص من جميع زواياه المضمونية والشكلية(٨١) ، فإن ما أريده من خلال هذا المقال هو إضافة بعض

هى أن تصدم القارىء كى تخرجه من أفكاره المسبقة فى الحياة .

ماذا كان يعنى الروائيون بهذا التأكيد التبريرى ؟ وما دلالته فى نشأة الرواية وبنائها ؟

فى الواقع كانت الرواية تأخذ فى العصور الماضية أشكال الخرافة والخيال (المثالى أو البطولى أو الفروسى) التى تنقل القارىء إلى أماكن برية وأزمنة بعيدة ، وتصور له أبطالاً بلا خوف ولا جوانب ضعف ، يقضون على كل أنواع الأعداء من الوحوش فى الغابات ، والقبائل العدوانية ، وقراصنة البحار ، إلخ . وعندما أعجب « ديدرو » بالروائى الإنجليزى « ريتشاردسون » وكتب عنه مدحه الشهير ، كان ذلك لأن « ريتشاردسون » لا يصور « الدم على الجدران ، ولا الأماكن البرية ، ولا الوحوش المفترسة »[٤٥] ، بل العالم الذى نعيش فيه ، والذى « عُمقُ مأساته حقيقى ، وشخصياته تمثل أكثر الواقع الممكن ، مأخوذة من قلب المجتمع ، وأحداثه ماثلة فى عادات كل الأوطان المتحضرة . . إلخ » .

ولم تكن هذه النزعة إلى الحقيقة بطبيعة الحال اختراعا من القرن الثامن عشر فى أوروبا ، فهى ماثلة ، كما بين « باختين » ، فى الاتجاهات النقدية ، الساخرة ، والفكاهية ، والمضادة للأدب الرسمى ، التى تمثل التراث ، وربما الذاكرة الحية ، للواقعية . لكن مايهمنا هنا هو كيف تشكل الجنس الجديد للرواية ضد « الروائى » ، أو ـ كما قال الناقد الفرنسى « تيبوديه » : « تبدأ الرواية الحقيقية مع الرواية المضادة (anti — roman) » . ومن ناحية أخرى لم يبدأ هذا الاتجاه على وجه التحديد فى القرن الثامن عشر ؛ إذ إن رفض رواية الفروسية البطولية قد عرف منذ القرن السابع عشر ، عندما كان الروائى الفرنسى « سوريل » يشير إلى تلك الحكايات التى « يراد منها أن تكون حقيقية ، لا مجرد مشابهة للحقيقة »[٤٦] .

إذن فما هو جدير بالاهتمام هو لحظة التحول التى تغيرت فيها ، مع النظرة الجديدة إلى الواقع ، وظيفة الكتابة ومكانة الأديب فى المجتمع . فى العصور الكلاسية كانت وظيفة الأدب الإمتاع والتعليم ، وفى كلتا الحالتين كان المطلوب هو التوافق والانتهاء والاندماج فى شمولية مقبولة من حيث هى كذلك »[٤٧] . وهذا ما لم يتقبله كاتب عصر التنوير ، الذى لم يقبل العالم كما هو . فالأدب فى القرن الثامن عشر ، وفقا لعبارة « سارتر » ـــ « يتساوى مع النفى ، أى الشك ، والرفض ، والنقد ، والتشكيك »[٤٨] . وهكذا يتحول الكاتب إلى حامل رسالة ، راغبا فى تغيير العالم والقيم ، بهدف تحريك القارىء وإخراجه من راحته الذهنية ، وأن يتحول بعد قراءته إلى رجل آخر . ويستخلص « مورتييه » أن الأولوية هنا يجب أن ترجع إلى المضمون الأيديولوجى للأعمال على حساب العناصر الشكلية ، بهدف انتصار أدب ناقد ، « مشغول قبل كل شىء بإعادة النظر فى القيم » . وسوف نرى أن هذا ليس صحيحا كل الصحة ؛ إذ أحدثت هذه الرغبة فى التغيير انفجارا شمل الشكل والمضمون معا ، ولم يتم « على حساب الشكل » .

وقد كانت النتيجة الأولى لهذا الموقف هى تحول الوظيفة البلاغية ؛ فانتقلت الكتابة الأدبية من فن محاكاة الطبيعة الأبدية من خلال نماذج كانت تدرس وتكتسب بالتعليم ، إلى تحرير للطاقة الإبداعية للكاتب . وتغيرت أسماء أساتذة الإبداع الأدبى ؛ إذ ارتقى « ريتشاردسون » مكانة إلى جانب « هوميروس » و « يوريبيدس » ، و « سوفوكليس »[٤٩] . واتجهت جهود الروائيين الإنجليز والفرنسيين (« فيلدنج » ، و « ديفو » ، و « ريتشاردسون » ، و « بريفو » ، و « مريفو » ، و « ديدرو ») إلى اكتساب الواقع ، أى وصف الطبقات الدنيا ، والشخصيات العادية ، والأحداث الجارية ، إلخ[٥٠] . وأصبحت الحركة هى السمة الأساسية « لعصر الشك » ؛ الحركة فى الفكر ، وفى المثل ، وفى الأسلوب ، فانعكس ذلك فى الخطاب الأدبى . يقول الناقد الأسلوبى « ليوسبيتزر » عن « ديدرو » : « لم يكن هنا تعليم كتابى ، بل مجرد خطاب مرن ، وحى ، ومتحرك ، وموظف من أجل التحرر الذاتى للفرد »[٥١] . وقد أجرت الباحثة « ليليان فورست » دراسة مقارنة عن الحركة فى ثلاثة أعمال هى : « ترسترام شاندى » لـ « لسترن » الإنجليزى ، و « ابن أخ رامو » لـ « ديدرو » الفرنسى ، و « فيرتير » لـ « جوته » الألمانى ، أظهرت فيها إعجاب « ديدرو » بحركة الأفكار ، وأهمية مجرى التعلم (Bildung) عند « جوته » ، وتركيز « سترن » على آليات التحول فى كتابة القصة فضلا عما يحكى[٥٢] .

وحدث التغيير فى البداية من داخل الأجناس الكلاسية الرسمية ، المعترف بمكانتها فى التصور الأدبى ؛ فقد رفض الشعر من داخل خطابه البلاغى ، ولهوه المجازى اللذين كانا يعوقان انطلاق المشاعر . ثم جاء التغيير فى المسرح من داخل « التراجيديا » ، عندما قام « ديدرو » برفض الشخصيات العظيمة والموضوعات التاريخية ، كى يستبدل بها المآسى الأسرية للطبقات الوسطى . ولكن « ديدرو » ، على الرغم من عشقه للمسرح ، لم ينجح فى إيجاد صيغة مرضية له ، بل استطاع أن يقوم فى فرنسا بالدور الذى قام به « فيلدنج » فى إنجلترا ، وذلك بأن يطرح سؤال الرواية ضد « الروائية » . وقد أثار « ديدرو » قضية الرواية فى عملين أساسيين : فى مدح ريتشاردسون أولا ، ثم فى رواية تعد من أهم الأعمال الفرنسية التى أظهرت فى مرآتها الواقع المتغير ، من ناحية ، وسؤال الشكل الأدبى الجديد ، من ناحية أخرى ، وهى « جاك القدرى » . وكان على الرواية فى هذه المرحلة أن تقوم بمهمتين كى تفرض نفسها على الساحة الأدبية : أن ترفض الكتابة الكلاسية النبيلة ، من ناحية ، وأن ترفض « روائية » رواية المغامرات والبطولات والفروسية ، من ناحية أخرى . ومن خلال ابتكار شكل جديد للكتابة « الحوارية » ، وقصة بلا موضوع ، ورحلة بلا نهاية ، وصور متقطعة لواقع فقد استقراره ، استطاع « ديدرو » أن يترك مع « جاك القدرى » مفهوما غير مألوف فى عصره للأدب وللكتابة ولوظيفة الكاتب .

٣ ـــ ب . كانت سمعة جنس الرواية سيئة ، واستمرت كذلك حتى زمن متأخر . فقد رصد مائتان وستون عملاً تخييليا فيما بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ لم تكتب كلمة « رواية » على واحد منها ، بل ظهرت بدلا منها كلمة « حكايات » فى ٦٩ « أقصوصة » ، وكلمة « أقصوصة تاريخية » فى ٤٠ ، وكلمة « مغامرة » فى ٣٠ ، وكلمة « مذكرات » فى ٢٠ ، أما الباقى فجاء تحت الأسماء التالية : « رحلات » ، « علاقات » ، « خطابات » ، « محاورات » ، « أمثلة » ، « حوليات » ، وأيضا « حقائق »[٥٣] فلماذا هذا التجاهل ، على الرغم من أن حركة رفض القصة الخيالية كانت قد بدأت منذ زمن ليس قصيرا فى شكل

الرواية الساخرة (« سكارون ») ، و« الكوميديا » النقدية ، وبداية رواية التحليل النفسى مع « أميرة كليفا » لمدام دى لا فاييت ؟

كانت الرواية بمعناها الشائع ما زالت تعنى الوهم الروائى ، والافتعال ، والصنعة الخرافية . يقول « ديدرو » فى مطلع مدح ريتشاردسون : « يفهم من الرواية ، حتى اليوم ، أنها نسيج من الأحداث الخرافية والحقيقية ، وتعد قراءتها خطرة على الذوق والعادات . وبودى لو كان هناك اسم آخر لأعمال ريتشاردسون ، التى تسمو بالروح ، وتؤثر فى النفس ، ويشع من كل جزء فيها حب الخير وتسمى كذلك روايات »(٥٤) .

وقبل هذا الهجوم المباشر على « الروائى » ، كانت قد بدأت ممارسة أنواع أخرى من الكتابة النثرية القصصية ، مثل الرواية الفلسفية ، والفكرية ، والطوبائية ، ولم تكن هذه الأشكال القصصية جديدة ، ولكنها جذبت إليها فلاسفة التنوير لتمثيلها اهتماماتهم ؛ فكانت قصة تليماك « لفنلون » من أكثر الأعمال التى قرئت فى القرن الثامن عشر(٥٥) ، كما انتشرت الرواية الطوبائية والرحلة الخيالية ، حيث كانت تصور المدن الفاضلة ، والمجتمعات المثالية المناقضة للمجتمعات الأوروبية القائمة (٥٦) .

وقد ظهرت طريقة أخرى لدحض « الروائية » ، تمثلت فى « المحاكاة الساخرة » للأنواع الروائية السائدة (كالرواية البطولية أو رواية الفروسية) ، بما فى ذلك تفصيلات المواقف القصصية ، مثل هجمات القراصنة على الرحلات البحرية ، ولقاءات التعرف على الطريق ، والصيغ الثابتة للمغامرات الغرامية ، والمشاكسات ، والتصالح ، إلخ . التى توجد فى قصص « فولتير » الفلسفية ، مثلا(٥٧) وفى هذا السياق تعد « جاك القدرى » من أعظم الأعمال التى تقوم على « المحاكاة الساخرة » فى القرن الثامن عشر ؛ فقد تركت فى الأدب الفرنسى والعالمى ، عن طريق فضحها وسائل « الروائية » وتواطؤات القصص ومواضعات اللغة ، أسلوبا جديدا للتفكير وللكتابة .

١ ــ القصة ـ الرحلة المضادة : أثارت قصة « جاك القدرى » إعجاب معاصريها منذ أول عهدها . ولم تكن قد طبعت بعد ، ولكن قرأتها أقلية من الأمراء فى « جريدة المراسلة الأدبية » ، حيث نشرت بين نوفمبر ١٧٧٨ ويونيه ١٧٨٠ ، وقرأها « جوته » كذلك ، وقال مدونا فى مذكراته فى يوم ٣ أبريل ١٧٨٠ : « قرأت منذ السادسة حتى الحادية عشرة والنصف ، دفعة واحدة ، « جاك القدرى » ، وتذوقتها كما كان يفعل بعل بابل بوجبة فاخرة ، وشكرت الله أننى استطعت أن أبتلع دفعة واحدة هذا الكم بشهية كبيرة ، كأنها كوب من الماء ، ومع ذلك بمتعة لا توصف » . ثم يقوله فى خطاب له : « تتنقل فى السر مخطوطة « لديدرو » « جاك القدرى وسيده » . إنها ممتازة . وجبة فاخرة ، فى غاية الرقة ، مقدمة بذكاء شديد » . وحتى الآن ، ما زالت « جاك » تثير الجدل بين النقاد الذين يرون فيها سمات الرواية الجديدة المعاصرة ، والآخرين الذين يرون أنها يجب أن تقاس بمعايير عصرها . لكن مما لاشك فيه أن هذا العمل يقدم تأملات مهمة عن الرواية فى لحظة نشأتها وتساؤلها عن شكلها ، مرتبطا بقضايا « عصر الشك » الذى تجذرت فيه .

تبدأ الرواية منذ فقرتها الأولى بالأسئلة التالية :

« كيف التقى أحدهما بالآخر ؟ بالصدفة ، كما يفعل الناس جميعا . وماذا كان اسماهما ؟ فيم يهمكم هذا الشىء ؟ من أين أتيا ؟ من أقرب مكان . وإلى أين يذهبان ؟ هل يعرف الإنسان إلى أين يذهب ؟ ماذا كانا يقولان ؟ كان السيد صامتا ، أما جاك فكان يقول إن قبطانه كان يقول إن كل ما يحدث لنا من خير ومن شر مكتوب فى السماء »(٥٨) .

نجد أنفسنا منذ البداية أمام مفتاحين أساسيين : الرحلة ، والقدرية . ونلمح بادىء ذى بدء أن الموضوعين يعالجان بسخرية . وستؤكد القصة هذه السخرية ؛ فلن نعرف مطلقا حتى النهاية إلى أين يذهب السيد والخادم ، بل نسير معهما خلال طرق مختلفة ، ونشاهد معهما صدف الطريق . وهذه الطرق تدور داخل فرنسا ولا تقودنا إلى بلاد خيالية بعيدة كما كانت تفعل الرواية ، فى حين يحتل الكلام المكان الأساسى لدى الشخصيتين الأساسيتين (وتنقلب الأدوار ، فيصبح « جاك » هو « العارف » ، و « السيد » يتحول إلى « الساذج ») ، ولدى الأشخاص الآخرين ، وبينهما وبين الذين يلتقيان بهم على الطريق ، ولدى أشخاص يتذكر كلا المتكلمين حكاياتهم . وإلى جانب هذين الموضوعين يضاف موضوع ثالث يعامل بأسلوب السخرية نفسه : قصة حب بين « جاك » و « دينيز » ، فنحن ننتظر قصتها مع « السيد » حتى النهاية ، دون أن ترد إليها أى إشارة .

يتحرك « ديدرو » بقصته إذن على أنها قصة عبثية ، فيهدم من خلالها آليات الرواية : الرحلة ، القدر ، الحب ، محررا للطاقات العميقة لفن القص . وهو يسخر كذلك بأدب الرحلات ، فيغير أدوار القصة « البيكارسكية » فى المضمون والشكل ، مع الاحتفاظ بالإطار القصصى ذاته ، ويحطم الإطار الزمنى المتسلسل (تلجأ القصة مثلا إلى جميع أنواع التبديل والتضمين) : يقول الراوى إنه سيقص علينا قصة فلان فى الوقت الذى يستريح فيه هذا الفلان فى حجرته فى فندق الطريق ، أو يترك القصة الأساسية ـ حب جاك « ودينيز » ـ ليقص علينا قصة « السيد دى ارسيس ومدام دى لا بومراى » ، أو يتذكر أحد ذكرياته الشخصية وتأخذ القصة عندئذ شكل المذكرات . . إلخ ، وبهذه الطرق المختلفة تضاف إلى المحاكاة الساخرة للرواية المحاكاة الساخرة للرحلة البيكارسكية .

فى إحدى مراحل الرحلة ، مثلا ، يسمع « جاك » و « سيده » صراخا وضوضاء يأتيان من خلفهما . ويتساءل الراوى : ماذا يفعل هنا ؟ لو كان « روائيا » لكان من الممكن أن يقدم معركة تدور بينهما وبين قطاع طرق مسلحين : « كان باستطاعتى أن أدع ذلك كله يحدث ولكن فى هذه الحالة كان هذا يعنى وداعا لحقيقة الحكاية ؛ ووداعا لقصة مغامرات « جاك » الغرامية ! »(٥٩) . (التى لن نعرفها مع ذلك) . وبعد ذلك بسطور يقول : « من الواضح أننى لا أصنع رواية ، لأننى أهمل ما لم يكن لروائى أن يهمله »(٦٠) . ويسخر من التعرُّف فى الرواية « الروائية » فيقول : ستظن ـ أيها القارىء ـ أن هذا الحصان هو الذى سُرق من « سيد » « جاك » ، وتكون عندئذ مخطئا ؛ فهكذا كان ما قد حدث فى إحدى الروايات . . . »(٦١)

كذلك يتدخل الراوى ليعبر عن تردده فى متابعة أحد البطلين فى حالة انفصالهما ، إذ يرى أن وجوده ضرورى لإعطاء مايحدث فى الرواية سمة الحقيقة : « الآن وقد انفصل « جاك » عن « سيده » فإننى لا أعرف بمن ألحق دون الآخر »(٦٢) ، أو يناقش « جاك » مع

« سيده » زمن القصة ، فيما يتصل بضرورة الاستطراد أو إمكانية الاستغناء عنه :

« السيد ـ وتظن أنني سأقضى ثلاثة شهور فى بيت الطبيب قبل أن أسمع كلمة واحدة عن مغامراتك الغرامية » . ثم وهو متزعج من التطويل : « لا يمكن هذا يا« جاك » ! أرجوك ، أعفنى من وصف المنزل وشخصية الطبيب ومزاج الطبيبة وتقدم حالتك الصحية ! اقفز ! اقفز فوق ذلك كله ! »[٦٣] .

ومع ذلك تتداخل القصص والأقوال المختلفة ، ويؤخر الاستطراد قصة مغامرات « جاك » ، كما تشغل عنها أيضا صيغة الاستبدال : بينما تتحدث صاحبة الفندق مع البطلين ، نسمع فى الخلفية أصواتاً تعلمنا بما يحدث فى الفندق فى صورة واقعية ، مصغرة ، كنائية ، لأصوات العالم خارج الفندق . وسوف نرى أهمية هذه الخلفية فى إعطاء هذه القصة العبثية المفككة دلالتها الحقيقية .

والواقع أن الرحلة ليست هى الأساس ، وإنما تؤدى الرحلة وظيفة الإطار المعروف للرواية . ويتضح هذا من سخرية « ديدرو » من قصص الرحلات ؛ فهو يرفض البعد والمسافة . فماذا كان يمنع المؤلف ، و « ديدرو » يشاركنا السؤال ، من « أن يأخذ « جاك » فى سفينة ترحل إلى الجزر وأن يوصل إليه سيده ؟ » ، وأن يرجعهما فى السفينة نفسها إلى فرنسا ؟ « كم هى سهلة صناعة القصص ؟ »[٦٤] . إنه يرفض إذن السفر إلى أمريكا ، إلى بابل كما كان المعتاد فى أدب الرحلات : « تدوس برجلك أرضا مجهولة لا يحدث فيها شىء مثلما يحدث فى الأرض التى تعيش فيها ، وكل شىء فيها كبير »[٦٥] . وهذه الحقيقة الأساسية للقص نجدها عند « روسو » كذلك ، حيث يقول : « كم هو سهل أن يثار الانتباه بالتقديم المستمر لأحداث خرافية ووجوه جديدة تمر مثل صور المصباح السحرى ! أما أن تحتفظ دائما بالانتباه حول الأشياء نفسها دون مغامرات مدهشة ، فهذا أصعب بالتأكيد »[٦٦] . . ونجد أن « ريتشاردسون » قد فعل ذلك ، وأنه فعل ذلك أيضا بشكل أفضل من الروائى الإنجليزى !

وعلى هذا فإن موقع رحلة « جاك » الأساسى فى اللغة الجديدة التى أعطتها للقصة ، يتمثل فى التساؤل والشك ؛ فى حوارية القص ؛ فى الواقع غير المألوف الذى سنراه فى خلفية المحاكاة الساخرة .

٢ ـ الحوارية والازدواجية : والسمة الأساسية لجاك « القدرى » تتمثل فى كلام المتحاورين الذى يتحول على الدوام من القص إلى الخطاب المباشر ؛ إلى التأمل ؛ إلى الحكم . كان « ديدرو » قد يجد فى « ريتشاردسون » أنه احترم وجهات النظر المختلفة للشخصيات . وهذا ما حاول هو نفسه أن يفعله ، فاهتم بالتنوع فى اللغة لا بين الشخصيات المختلفة فحسب ، بل فى داخل نفس الشخصية كذلك .

من ثم يعبر « جاك » عن صعوبة الكلام عندما تزدحم الأفكار فى ذهنه : « آه ! لو أستطيع القول بقدر ما أستطيع التفكير ! لكن كان المقدر أن تزدحم الأشياء فى رأسى وألا تواتينى الكلمات »[٦٧] . ومع ذلك فإنه يجد كثيرا من الكلمات للتعبير عن وجهات النظر المختلفة ، والتشكيك فى الأفكار المسبقة .

إذن فالحركة الأساسية هنا ليست حركة الرحالة على الطرق ، بل جدل الكلام والحوار بين الفكرة والأخرى . وأحيانا تتداخل الكلمات : « لا أعرف من يتكلم ، هل هو « جاك » أم « سيده » أم أنا ؟ »[٦٨] . والمهم فى هذه الحوارية يتمثل فى البحث عن الحقيقة وليس بالضرورة فى العثور عليها ؛ فالأشياء فى زمن الشك « ربما تكون صحيحة ، وربما تكون خاطئة ! » . . . « إن الخير يأتى مع الشر ، والشر يأتى مع الخير »[٦٩] .

إن رواية « جاك القدرى » مليئة بهذه التعارضات المعبرة عن ازدواجية الرواية وجدلها . وقد عبرت عن هذه الازدواجية الحوارية الباحثة « هوجيت كوهين » فى كتابها عن « المجاز الحوارى فى جاك القدرى » : فقالت : « إن مجاز المعنى يقدم هنا خاصية حوارية تعبر عن عناصر التعارض الفكرى فى الوقت نفسه »[٧٠] . وفى هذه الازدواجية تبدو « جاك القدرى » من أكثر الأعمال المعبرة عن زمنها ، أى عن الثلث الأخير لعصر التنوير ؛ عصر الرفض والبحث والرغبة فى تغيير العالم .

وينبغى قبول الانسان على ما هو عليه ، فى تنوعه واختلافه . فالإنسان واحد ومتنوع : « نكون أنفسنا ، دائما أنفسنا ، ولكننا لا نبقى لحظة فى الذات نفسها »[٧١] . وإذا كان الإنسان مختلفا عن نفسه فكيف يحكم عليه من خلال فعل واحد من أفعاله ؟ ومع ذلك فإنه يجب على الإنسان أن يعرف نفسه لكى يعرف الآخرين ، كما أن معرفة الآخرين هى الطريق الأفضل لمعرفة الذات .

٣ - جاك القدرى وبؤس الفلاحين :

لا تنغلق « جاك القدرى » على الحوار بين الأنا والآخر ، بل تتيح لنا أن نعايش مع « جاك » و « سيده » القضايا الكثيرة التى كانت مطروحة فى الزمن التاريخى للقصة : بؤس الناس وتحايلهم على سوء الأحوال وقسوة القدر ، ومواجهتهم للاأخلاقية وللعنف والسجن التعسفى . . إلخ . فضلا عن سوء حالة الريف وبؤس الفلاحين .

وقد جرح « جاك » فى إحدى مراحل رحلته ، واستقبلته أسرة ريفية قامت على علاجه . ومن وراء جدار غرفته كان « جاك » يستمع إلى مضيفيه : الشجار بين الأزواج ثم التصالح ، وبين الأطفال الذين « يصنعون فى البؤس »[٧٢] . هذا بالاضافة إلى ما كان يسمعه عن سوء حالة الريف : « كانت السنة سيئة ، لا تكاد تستجيب لحاجاتنا وحاجات أطفالنا . الحبوب غالية ! لا نبيذ ! وليتنا - على الأقل - نتوفر على العمل ، لكن الأغنياء يختفون ، والفقراء عاطلون . يوم عمل واحد وأربعة أيام بدون أجر . لا يدفع أحد دينه ، والدائن بلا رحمة »[٧٣] .

وتثبت الأحداث ، وكذلك سيرة حياة « ديدرو » فى هذه الحقبة ، وبعض أقواله ، أنه عانى حقا فى سنة ١٧٧٠ ، أى فى سنة كتابته لجاك القدرى ، من آلام الفلاحين وتدهور حالة الأرض والزراعة . وقد كتب من « لانجر » ، موطن نشأته فى الريف ، إلى « صوفى فولان » ، حبيبة العمر ، يقول : « هل تصدقين أننى فى وسط همومى لم أكف لحظة عن الشعور بالألم للحالة المحصول ؟ »[٧٤] .

وعندما عاد « ديدرو » إلى باريس ، لم ينس مشاهد البؤس التى ملأت أعماله بعد ذلك ، وبخاصة « جاك القدرى » :

« البطالة ، غلاء القمح ، هبوط الأجور ، جشع الملاك والدائنين ، كل ذلك يجعل من « جاك القدرى » شهادة ، قليلة « الروائية » ، عن سنوات الفقر وأزمة ١٧٧٠ ، حيث يستطيع رجل الاقتصاد نفسه أن يفيد منها »[٧٥] .

والواقع أن حقيقة بؤس الطرق الفرنسية في ذلك الزمن والوعي به قد غيرا حقا دلالة « الرحلة » الأدبية . وقد أظهر « روسو » في خطابه في عدم المساواة أن « الطرق الكبيرة احتشدت بالمواطنين المساكين الذين أصبحوا متسولين أومجرمين » ، في حين يتكلم « ديدرو » في « حديث بين أب وأطفاله » عن « الفقراء المشتتين على الطرق الكبيرة ، وفي القرى ، وعلى أبواب الكنائس ، حيث يستجدون حياتهم »[٧٦] . وفي عشية الثورة الفرنسية « لم يستطع الإنسان أن يبقى على قيد الحياة إلا مغربا مهنيا ، واجتماعيا ، وجغرافيا . أما أن يستمر الانسان في موقعه فكان معناه الموت جوعا . لذا كان على المرء أن يغير مهنته ، وإقليمه ، وبلده »[٧٧] .

وقد حسم هذا الموقف الاجتماعي موقف « ديدرو » من الكتابة ومن الجماليات ؛ فقد رفض « ديدرو » أسطورة القرية السعيدة التي كانت شائعة ، ولم يفصل منذ ذلك الوقت بين الكتابة الأدبية ومعاناة مواطنيه . وقد عبر « ديدرو » في « صالوناته » التي نقد فيها الفن التشكيلي ، وفي قصصه كما في كتاباته الأخرى ، عن تمرده إزاء فضيحة الامتيازات الاجتماعية ، وعدم المساواة ، وثقل الضرائب ، إلخ ؛ وكانت جميعا من الدوافع الأساسية التي فجرت ثورة ١٧٨٩ في فرنسا .

٣ - جـ . إن قضايا نشأة الرواية تختلف من قارة إلى قارة ، ومن ثقافة إلى أخرى . وربما كان من الخطأ أن ينتقل الباحث من أدب إلى أدب لكي يقوم بمقارنات سريعة ومسطحة على أساس معايير أيديولوجية لا تسمح له بالوصول إلى معرفة دقيقة بالأعمال الأدبية ، تنطلق من داخلها وتأخذ في حسبانها شروط إنتاجها الخاصة . ومع ذلك فهناك بعض الشروط العامة لنضج الشكل مع تغير المضمون الاجتماعي للأعمال . وينبغي أن تدرس هذه الشروط من خلال المقارنة التي تحترم الثوابت والمتغيرات .

فمن المقارنات السطحية والسريعة ، تلك المقارنات التي قادت إلى كثير من الأفكار المسبقة والمزيفة أحيانا ، التي نقرؤها عند كثير من نقادنا ودارسينا حول علاقة الرواية العربية بالرواية الغربية ؛ فلا شك في أن قصصنا الحديثة قد تأثرت بالقصص الأوربية بعامة ، والفرنسية بخاصة . ولكن عندما تقاس جودتها أو يقاس نضجها بمدى شبهها أو تشبعها بالقصة الأوربية فإن هذا يقر نوعا من التبعية يضر بآدابنا ويتجاهل قانون تطورها الخاص . إن إشكالية « اقتباس الشكل » التي عبر عنها يحيى حقي بوضوح فكرة شائعة وشبه راسخة . وما أردنا أن نظهره من خلال مثل « ديدرو » و « جاك القدرى » هو أن الرواية الفرنسية لم تنضج في القرن الثامن عشر نتيجة لإعجاب الروائيين « بريتشاردسون » و « بفيلدنج » ، بل نضجت مع نضج نظرتهم إلى الداخل ، وارتباطهم بواقعهم الاجتماعي والفكرى والجمالي . وهنا يكمن الفرق بين التأثر والتبعية . فالتأثر ثراء واكتمال واكتساب ؛ أما التبعية فهي في نقل الإشكالية بحلولها ، دون جدل بين داخلية السؤال ، أي خصوصية التجربة ، وعالمية التطور والتبادل المتكافىء

بين الأنا والآخر . وسوف نلقي نظرة على « حديث عيسى بن هشام » لتبين كيف أن هذه القصة بحدودها وخصوبتها كانت مرحلة طبيعية ومتقدمة في نضج الرواية ؛ لأنها نبعت من داخل إشكالية المجتمع المصرى - العربي في تلك الحقبة ، من خلال جماليات كانت تخطو نحو النضج الطبيعي ؛ وأن البحث عن شكل أكثر قربا من « القصة الغربية » قد غرّب الإشكالية عن مسارها وأوقف هذا النمو . ذلك بأن النضج يأتي من داخل الشكل والتجربة . والشكل الروائي يزدهر مع تعدد الأصوات وجدل الأفكار والشك في السوابق ، كما تبين لنا من خلال التجربة التاريخية ، ومن خلال الجهد النظرى ، ومن خلال أقوال المبدعين . وبهذا المعنى لا نرى أن زينب محمد حسين هيكل قد وفقت ، كما قيل ، في نقل القصة العربية نحو « الحداثة » والنضج ؛ فها هنا يتمثل مفهوم تابع للحداثة لا يحترم الشروط الداخلية للإنتاج الثقافي والنمو الأدبي .

وإذا نحن رجعنا إلى أسطورة القصة الأولى الحديثة في الأدب العربي رأينا الإشارة تعين « عيسى بن هشام » و « زينب » ، وتتهم الأولى في المعتاد بالخضوع لشروط المقامة ، في حين تعد الثانية بداية القصة الحديثة الحقيقية . أما روايات جورجي زيدان التاريخية فلا يتوقف المؤرخ عندها إلا عابرا ، وكذلك الأمر مع النماذج الأخرى من القص . ويقوّم حديث عيسى بن هشام على أساس أنه استطاع حقا أن يجدد بنقده للمجتمع ، و « لكنك . . . كما في المقامات السابقة ، لا تكاد تقرأ أول صفحاته ، وتتبين منهجه ، حتى لا يضيرك أن تقف عند نهاية الفصل ؛ إذ يتم لك علم بموضوع معين . وليس هذا شأن القصة كما ورد من الغرب »[٧٨] . وما نريد أن نظهره هو أن هذا ليس من معيار الحداثة أو المعاصرة في شيء ؛ فالأهمية ليست في الشبه بالقصة « الغربية » (وأية قصة ؟ ومن أى بلد ؟ ولأى كاتب ؟ إلخ .) ، بل في التطور من الداخل ، واستقبال التأثير من داخل رؤية ، وموقف من الحياة ، ومفهوم للشكل نابع من هذا الموقف . ومن هذه الزاوية يعبر « حديث عيسى بن هشام » عن وعي بقضايا المجتمع سوف نفتقده عند كاتب « زينب » فيما بعد .

تقدم « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى شكلا للحوارية ولنقد المجتمع ، في إطار المقامة - الرحلة بين شخصين من سن مختلفة ، ومكانة اجتماعية متباينة . لكن في حين كانت المقامة تقود الرحلة إلى أماكن بعيدة وعلى مسافات طويلة ، يدور الحديث في داخل المجتمع المصرى ، وتتم الرحلة على مستويين : في داخل المجتمع الواحد ، في المنازل والشوارع والمؤسسات الإدارية والتشريعية للدولة ، من ناحية ؛ وفي زمنين ؛ زمن محمد على وزمن ما بعد الاحتلال البريطاني لمصر ، وتغير معالم المجتمع في ظل التحديث و « المدنية » ، من ناحية أخرى .

وقد ظلت القصة زمنا طويلا لا تأخذ حقها من التحليل الدقيق على الرغم من شهرتها ، نتيجة لمعيارية المقامة ولأولوية القصة الغربية ، فحرمها ذلك من المعرفة الحقيقية لآلياتها ، ولوضعها في طليعة الأدب « الحديث » . أما الآن ، وبعد الدراسات الرائدة التي قام بها عبد المحسن طه بدر[٧٩] ، وعلى الراعي[٨٠] ، وما قام به غيرهما من الدراسة التحليلية المفصلة للنص من جميع زواياه المضمونية والشكلية[٨١] ، فإن ما أريده من خلال هذا المقال هو إضافة بعض

الملاحظات الخاصة بوضع نص « حديث عيسى بن هشام » فى قضية نشأة الرواية و« روائيتها » على ثلاثة مستويات : فى نقدها للمجتمع ؛ وفى تغييرها للشكل من داخل المقامة ؛ وفى موقفها من « الغرب » .

١ ـ الوصف الزمانى وجدل الماضى والحاضر : أراد محمد المويلحى من خلال كتابه ، بحسب قوله ، أن يشرح « أخلاق أهل العصر وأطوارهم » ، وأن يصف « ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها[٨٢] . وقد نجح إلى حد كبير فى تقديم الصورة المبينة لأحوال مجتمعه ، على نحو لم يتحقق لهيكل عندما أعلن عن عزمه فى وصف « مناظر وأخلاق ريفية » . ويبقى أن نتساءل عما كان يعنيه عندما قال إن قصته حقيقة متبرجة فى ثوب من الخيال ، وليست خيالا مسبوكا فى قالب حقيقة . هل تعبر هذه الجملة عن حقيقة مجتمع فى أسلوب مسجوع ؟ أم عن نزعة إلى الحقيقة ضد رومانسية القصة المترجمة ؟ أم عن رؤية جمالية جديدة ؟ فى رأينا أن محمد المويلحى كان من داخل نقده للمجتمع قد بدأ حقا فى تكوين رؤية جمالية ضد الروائية . والرومانسية ـ المزيفة للقصص المترجمة .

فى « حديث عيسى بن هشام » محوران لنقد المجتمع ؛ أحدهما زمنى ، والآخر مكانى ؛ وكل منهما يعبر عن مفهوم للكتابة الأدبية ، وليس عن مجرد نقد مضمون فى ثوب خيالى ـ كما قال المؤلف نفسه .

ويبدو النقد الزمانى أكثر دلالة ؛ فهو يبدأ بقصة الباشا التركى المتوفى الذى يرجع إلى الحياة ليرى ما حدث فى مجتمع تغير كلية عما كان يعرفه . وتردد نغمة أساسية فى الكتاب أسى الباشا على الماضى[٨٣] . ويمشى الباشا فى الشوارع ، ويبكى التجديد ، ويتحسر على القيم التى انقرضت : « وأخذ الباشا يتذكر الطرق وأماكنها ، والأزقة ومساكنها . ويقول : كان هنا وكان هنا »[٨٤] .

أما فيما يخص القيم فنجد وعيا مزدوجا بين حنين إلى ماض قد انقضى ، وأفكار مسبقة عن الحياة ، والتأمل فى حكم القانون الذى حل مكان الشهامة القديمة ، التى كانت تملى الأخذ بالثأر ، والدفاع عن الشرف بقوة اليد والسلاح . فما موقف المؤلف بين لغة الراوى ولغة عيسى ولغة الباشا ؟ لا نعرف دائما ؛ فالباشا يدافع عن نظام قديم ، وهو من موقعه الطبقى يشتم الفلاح « السفيه » ، « الوقح » ، الذى لا يستحق إلا الضرب ، ولكن القانون دخل للدفاع عنه . ولسنا نعرف على وجه الدقة هل حقق الحكم بالقانون المساواة والإنصاف أم لا ؛ وهل تصح المساواة أصلا . ويتأمل الباشا : « وكيف ينطبق هذا التضييق على ما تصفه لى من مساواة ، وقد قال القرآن « ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات » ؟ ويصور المشهد التفرقة الفعلية التى تفصل بين الناس فى إحدى الفقرات الحوارية ، الحية ، للكتاب . يقول المفتش : « وذلك ما يقضى به القانون أيضا ؛ فإنه قائم على المساواة بين الناس ، ولا فرق عنده فى المقامات والأعمار »[٨٥] . والمفارقة هنا واضحة بين أقوال الباشا والمفتش وقول القرآن الكريم وأفعال الناس . وفى هذا الجدل ، وهذا الموقف الساخر الذى يصحبه محاكاة ساخرة للقول الشائع ولنظام سائد ، تعبير عن صدق الوعى ـ وعمقه ـ بالمرحلة الانتقالية التى كان المويلحى الكاتب يمر بها .

٢ ـ الوصف المكانى والشخصيات : وعندما يتوقف الراوى فى السرد الزمنى لكى يصف المكان ، يقدم إلينا مشاهد فى غاية الدقة والسخرية والقسوة الكاريكاتورية الحية . ولنأخذ مثلا فصل « أبناء الكبراء » . وينبغى أن نقف هنا عند فن السرد والوصف المحكمين ؛ فمنذ بداية الفقرة نباشر لمحة راقية عن حركة الشخصيات ، كما نباشر الفن فى تصويرها :

« قال عيسى بن هشام : ودعانى الباشا للسير معه وهو يكفكف أدمعه . وتبعنا البيطار من خلفنا بخطاه الثقيلة ، وعصاه الصقيلة ؛ فقد صقلها طول التوكؤ والاستعمال ، وتعزى بها فى السير والانتقال ، عن ظهور الخيل ومتون البغال . إلى أن وقفنا عند أحد القصور الكبيرة من الفنادق الشهيرة » .

والسجع هنا ليس زينة كلامية ، بل هو إيقاع[٨٦] يصحب انتقال الشخصية ، ويصور مدى طول حياته ومعاناته فى السير على القدم ، فى حين تؤكد المفارقة بين تنغيم اللغة الراقى ، ودونية المشهد ، سخرية الراوى . وتتأكد هذه السخرية ، بل تزداد قسوة ، فى الوصف الواقعى لداخل قصر الأغنياء ، وتنقل النص إلى مستوى روائع فى أدب النقد الاجتماعى التقليدى (الجاحظ و« بوكاتشيو » فى وصفهما لمجتمعيهما) : فهال الباشا ما رآه من ضخامة البناء ، وفخامة المنظر والرواء ، وما لقيه من أدب الخدم والأعوان ، ورشاقة الوصفاء والغلمان ، فتخيل أننا أخطأنا الأبواب والمداخل ، فدخلنا بيتا من بيوت الوكلاء أو القناصل . وتقدمت للسؤال والاستخبار ، وقد خلفنا البيطار فى الانتظار ، فدلنا أحد الخدم على رقم المكان الذى يسكنه الأمير ، بعد طول التردد والتفكير . فما وصلنا حتى دفع الباشا بيديه دفتى الباب ، لم يلتفت لطلب إذن ولا لرجع جواب . فوجدنا أمامنا جماعة من أولاد الأمراء ، وأعقاب الكبراء ، مختلفين فى الجلوس ، حاسرين عن الرؤوس ؛ ففريق منهم عاكفون على لعب القمار ، وفريق ينظرون فى صور خيل المضمار . ومنهم جماعة قد استداروا بامرأة نَصَف ، لا عجوز شهواء ، ولا فتاة حسناء . تجتلب الحسن بإفراط التأنق والتفنن ، فى وجوه التصنع والتزين ، فيكاد يضىء وجهها بسنا العقود والقلائد ، ويتلألأ جبينها بلألاء الجواهر والفرائد ، وفى وسط المكان مائدة عليها صنوف الراح ، فى الأباريق والأقداح ، وبجانبها منضدة عليها آنية منضدة ، وفوقها الدواة والقرطاس ، ويراعة مرصعة بالماس ، وكتب أعجمية موشاة بالذهب ، لاأدرى إن كانت فى اللهو أم فى الأدب . وعلى الأرض أوراق أحكام منشورة ، وجرائد تحت الأقدام مثورة . لم يفضض عنها « ظرف » ، ولم يقرأ منها حرف . وسمعناهم يتراطنون جميعا بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية » إلخ[٨٧] .

هذا مجتمع فى صورة مصغرة ، يحييه المشهد الذى يصاحبه الفعل وتنوع الشخصيات . وتعلمنا الصورة ، ويؤكد لنا الفعل ، مدى رفاهية هذا المجتمع ، وبداية الفساد فيه ، وثقافته المغربة . وينتهى المشهد بمعركة بين بعض الشخصيات ، تدخل فيه الصراع والحياة ، وتخرجه من سكون التصوير الأيقونى .

٣ ـ الغرب والشرق : رأينا فى حجرة جلوس القصر كتبا أعجمية وأناسا « يتراطنون جميعا بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية » . وهذا النقد عام فى « حديث عيسى بن هشام » ، حيث

ينتقد محمد المويلحى الكلمات الأوروبية ، والفرنسية على وجه الخصوص ، التى دخلت إلى اللغة : « الكرافات » ، و « مونشير » (mon cher) و« الأتوموبيل » و « الأوتيل » ، الخ . والعادات الحضارية الجديدة ، من عادات اللهو والسهر الأوربية ، إلى الرغبة فى اقتناء البضائع الأوروبية : « وقد طلبت منك بالأمس أن تشترى لى ذلك العقد الذى حضر لتاجر الحلى من أوربا فى البريد الأخير » .

وكان محمد المويلحى واعيا كل الوعى بخطورة التبعية التى دخل فيها المجتمع المصرى . وكثيرا ما يذكرنا أسلوب نقده وموضوعاته بمقالات عبد الله النديم ، على نحو يجعلنا نتأمل فيما فقدته الرواية العربية فى بداية نموها ، عندما بترت هذه الأشكال الساخرة للأسلوب القصصى فى تراثنا القريب ! فقد سيطر الأجانب على ورثة وقف الباشا سيطرة كاملة : « وكل ما تراه من هذا الجانب ، فهو ملك للأجانب »(٨٨) . وهذا الوضع ليس المسئول عنه هو الأجنبى وحده ، بل نحن كذلك ؛ فقد اخترناه : « الباشا ـ وهل عاد الفرنسيس فأدخلوكم تحت حكمهم وسلطانهم مرة أخرى ؟ . عيسى بن هشام ـ لا ، وإنما نحن الذين أدخلنا أنفسنا فى حكمهم ، فاخترنا قانونهم ليقوم عندنا مقام شرعنا »(٨٩) . وحتى إذا كانت القضية المثارة هى وضع القانون النابليونى فى مقابل الشرع الإسلامى ، فتنغيم الأسلوب يؤكد تبعية « النحن » بوصفها موضوعا أساسيا للعمل برمته .

وإذا راعينا وجهة نظر التناص بين نصوص النهضة العربية فى القرن التاسع عشر ، استطعنا أن نجد فى نص عيسى بن هشام محاكاة ساخرة لكتابات رفاعة الطهطاوى ، المجدة للحضارة الفرنسية ، ملونة هنا بسخرية من الذات ، سوف تفقدها ـ على مدى من الزمن ـ الكتابات العربية : « ولما كان الأجانب هم أحق وأولى بالغنى ، لسعيهم وجهدهم وكان المصريون أخلق بالفقر وأجدر ، لإهمالهم وتوانيهم ، كان معظم القضايا التى تحكم فيها هذه المحاكم لابد أن تنتهى بسلخ المصرى من ماله وعقاره »(٩٠) .

* * *

هل اتضحت وجهة نظرنا من خلال هذه الرحلة السريعة خلال الأعمال والنظريات ؟ . ما أردت أن أتأمله فقط ، وربما استطعت أن أعمقه فيما بعد ، هو أن تطور الشكل يأتى من نضج السؤال فى داخل التجربة . وهنا يستقبل التأثير برؤية مختلفة ، ويثرى الحركة ولا يعوقها . ويرتبط هذا بالنظر إلى التراث ؛ فالتراث ليس ماضيا ينقل منه الجيد ويترك السيىء ، بل هو تجربة حية تنمو من سؤال الحاضر ورؤية المستقبل . إنه رحلة مع الذات ومع الآخر ، تكونت فيها ذخيرة من الكلمات والمجازات والأساطير والأفكار ، كونت الوعى ـ واللاوعى ـ الجماعى . ويصبح الأدب فقيرا إذا انقطع عنها ؛ وهى تعوقه إذا التزم بها دون أن يجاوزها . وربما كان القانون هنا كامنا فى الحركة والجدل .

ونظن فى هذا الإطار أن القطيعة التى حدثت بين « زينب » و « حديث عيسى بن هشام » قد كرست التبعية بدلا من النمو الطبيعى ، الجدلى بين المحلى والعالمى . ففى حين يتمثل مفهوم « الحداثة » فى التبعية العربية للغرب ـ فى الحقبة الليبرالية ، وربما فى حقب أخرى ـ « بالشبه مع ما هو غربى » ، أرى أن « حديث عيسى بن هشام » ، على الرغم من حنين كاتبها إلى الماضى ، أكثر معاصرة من « زينب » ، فى وعيها بقضايا مجتمعها ، وفى إدخالها المحكم لنقد الواقع فى شكل المقامة ، وإن لم تصل إلى « المحاكاة الساخرة » ، التى تدمر الشكل القديم ، وتقيم مكانه ـ كما قال « باختين » ـ النقد الشامل ، الذى نقل القصة الفرنسية من داخل الرحلة « البيكارسكية » . وربما كان هذا الغياب للوعى الشامل ، وللنقد العميق ، وللسخرية ، هو الذى أوقف نمو القصة العربية مدة طويلة ؛ إذ لم تخرج إلا منذ عهد قريب من آفاق الطبقات الوسطى .

هوامش

١ ـ لقد أفادت هذه الدراسة كثيرا من بعض جلسات العمل مع سيد البحراوى ، ومحمد حسان ، ومنتصر محمد ، كما أثراها العمل المشترك والمناقشات مع طلبة الدراسات العليا فى القسم الفرنسى بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ فى السنتين السابقتين .

٢ ـ انظر Pierre ZIMA, **L'ambivalence romanesque**, Paris, Le Sycomore, 1980.

بيير زيما ، الازدواجية الروائية

٣ ـ P. D. HUET, **Traité de L'origine des romans**, Paris, Mariette, 1711, p. 3.

ب . د . هويه، مقال فى أصل الرواية ، ص ٣ .

٤ ـ المرجع نفسه ، ص ٢ .

٥ ـ المرجع نفسه ، ص ١٣ .

٦ ـ المرجع نفسه ، ص ١٥ .

٧ ـ المرجع نفسه ، ص ١٨ ـ ١٩ .

٨ ـ انظر محمد حسين هيكل . ثورة الأدب ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٨ ، فصلى « فن القصص » و « سبب فتور القصص » ، ص ٦٨ ـ ٩٦ .

٩ ـ المرجع نفسه ، ص ٧٢ .

١٠ ـ المرجع نفسه ، ص ٧٩ .

١١ ـ يحيى حقى ، فجر القصة المصرية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٤١ .

١٢ ـ المرجع نفسه ، ص ٢٢ .

١٣ ـ انظر : Ian WATT, **The Rise of the Novel**, London, Penguin Books, 1963

يان واط نشأة الرواية

١٤ ـ انظر : Gerard GENETTE, **Introduction à l'architexte** Paris, Seuil, 1979

جينيت ، مقدمة إلى النص الشامل

١٥ ـ ثورة الأدب ص ٧٧ .

١٦ ـ المرجع نفسه ، ص ٧٨ .

١٧ ـ فجر القصة المصرية ، ص ١٠٣ .

١٨ ــ The Rise of the Novel, p. 21.

١٩ ــ المرجع نفسه .

٢٠ ــ المرجع نفسه ، ص١٧ .

٢١ ــ DIDÉROT, **Oeuvres esthétiques**, Paris, 1968, p. 369.

ديدرو ، الأعمال الجمالية ، ص ٣٦٩ .

٢٢ ــ انظر : DIDEROT, L'origine et la nature du beau, in **Oeuvres Esthetiques**.

ديدرو ، « أصل وطبيعة الجمال » في الأعمال الجمالية .

٢٣ ــ المرجع نفسه ، ص ٤٢٢ .

٢٤ ــ كانط ، نقد الحكم ، ص ٦٩ E. KANT, **Critique de le faculte de juges**, Paris, Vrin, 1979 p. 69.

٢٥ ــ لوكاتش ، الرواية في كتابات موسكو ص ٨٢ G. LUKAČS, "Le roman" in **Ecrits de Moscou**, Paris, Editions Sociales, p. 82.

٢٦ ــ محمد برادة ، مقدمة الخطاب الروائي القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ ص ٩ .

٢٧ ــ HEGEL, **Esthétique**, Paris, Flammarion, 1979 t. II, p. 347.

هيجل ، الجماليات ، الجزء ٢ ، ص ٣٤٧ .

٢٨ ــ هيجل ، جماليات ، جزء ٤ ، ص ١٥٤ HEGEL, **Esthétique**, t. IV. p. 154 .b

٢٩ ــ G. LUKAČS, **Théorie du roman**, Paris, Gonthier 1963, p. 54 .

لوكاتش ، نظرية الرواية ، ص ٥٤ .

٣٠ ــ المرجع نفسه ، ص ٧٢ .

٣١ ــ المرجع نفسه ، ص ١١٩ .

٣٢ ــ المرجع نفسه ، ص ١٢٣ .

٣٣ ــ المرجع نفسه ، ص ١٢٣ .

٣٤ ــ المرجع نفسه ، ص ١٢٤ .

٣٥ ــ المرجع نفسه ، ص ١٢٥ .

٣٦ ــ G. LUKAČS, ' Le roman 'in **Ecrits de Moscou**, p. 103 .

لوكاتش « الرواية » في كتابات موسكو ، ص ١٠٣ .

٣٧ ــ نفس المرجع ، ص ١٠٣

٣٨ ــ نفس المرجع ، ص ١٠٦ .

٣٩ ــ M. BAKHTINE, ' Récit épique et roman ' in **Esthétique et théorie du roman**, Paris Gallimard 1978, pp. 441 — 473.

باختين : « الملحمة والرواية » في جماليات الرواية ونظريتها ص ٤٤١ ــ ٤٧٣ . وقد ترجم جمال شحيد هذا النص .

٤٠ ــ انظر أمينة رشيد ، علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي « زمكانية باختين » ، أدب ونقد ، عدد ١٨ ، ديسمبر ١٩٨٥ ، ص ٤٧ ــ ٥٩ .

٤١ ــ لوكاتش ، « الرواية » في كتابات موسكو ص ٧٠ .

٤٢ ــ N. SARRAUTE, L'ere du soupcon, Paris, Gallimard, 1956 p.47 ساروت ، عصر الشك ، ص ٤٧

٤٣ ــ R. KEMPE, **Diderot et le roman**, Paris, Seuil, 1984, p. 27 .

ر . كميف ، ديدرو والرواية ، ص ٢٧ .

٤٤ ــ المرجع نفسه ، ص ٢٧ aussi H. MACHHOUR, **Lecture critique du conte chez Diderot**, Thèse manuscute, Le Caire 1981.

هبة مشهور ، قراءة نقدية للقصة عند ديدرو ، رسالة غير منشورة القاهرة ١٩٨١ .

٤٥ ــ DIDEROT, Eloge de Richardson, in **Oeuvres Esthétiques**, p. 30.

ديدرو ، « مدح ريتشاردسون » في الأعمال الجمالية ، ص ٣٠ .

٤٦ ــ DELOFFRE, "Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives autre 1700 et 1715" in **La littérature narrative d'imagination**, Paris 1961.

انظر ديلوفر ، مشكلة الوهم الروائي وتجديد الآليات القصية بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ في الأدب القصصي الخيالي .

٤٧ ــ R. MORTIER, **Tradition et innovation** Acts VIII Congress AILC Stuttgart 1980, p. 62. التقليد والتجديد ، مؤتمر الجمعية العامة للأدب المقارن ١٩٧٦ طبعة ١٩٨٠ ، ص ٦٢ .

٤٨ ــ SARTRE, Littérature, p. 131

سارتر ، الأدب ، ص ١٣١ .

٤٩ ــ ديدرو ، ٤١٠ مدح ريتشاردسون .

٥٠ ــ L. PEER, **Fielding and Diderot in the History of Novel Theory** Acts VIII Congress AILC, Budapest 1976.

ل . بير ، فيلدنج وروسو في تاريخ نظرية الرواية ، المؤتمر الثامن للجمعية العالمية للأدب المقارن ، بودابست ١٩٧٦ ــ طبعة ١٩٨٠ .

٥١ ــ L. SPITZER, **Linguistics and Literary History** Princeton, P. U. p., 1948 pp. 166, 167

٥٢ ــ L. FURST. **Mobility in Tristram Shandy, Le Neveu de Rameau and Werther**. AILC 1976 .

الحركة في تريسترام شاندي ، ابن أخ رامو وفيرتير .

٥٣ ــ ديلوفر ، المرجع المذكور ، أنظر أيضا G. MAY. **Le dilemme du Roman au XVIII siecle**, Paris PUF, 1963.

ج ، ماي ، معضلة الرواية في القرن الثامن عشر .

٥٤ ــ مدح ريتشاردسون ، ص ٢٩ .

٥٥ ــ هــو جيت كــوهــين ، المجاز الحــواري في جــاك القــدري ، ص ٢٩ H. COHEN, "La figure dialogique dans Jacques le Fataliste" in **Studies on Voltaire and the 18 th Century**, Oxford 1976, p. 29 .

٥٦ ــ B. BAGZKO, **Lumières de l'utopie** Paris, Payot , 1978 .

انظر : أضواء من الطوبائية

٥٧ ــ انظر Aziza Said, **Formes et signification du conte philosophique de Voltaire**, These manuscrite, 1981, et notamment "la parodie"

عزيزة سعيد ، الأشكال ودلالة القصة الفلسفية عند فولتير ، رسالة غير منشورة ، ١٩٨١ ، القــاهــرة وبخــاصــة الجــزء الثــالث في « المحــاكــاة الساخرة » .

٥٨ ــ DIDEROT, **Jacques le Fataliste**, Paris, Flammarion, 1970, p. 25. ديدرو ، جاك القدري ، ص ٢٥ .

٥٩ ــ المرجع نفسه ، ص ٣٧ .

٦٠ ــ المرجع نفسه .

٦١ ــ المرجع نفسه ، ص ٦١ .

٦٢ ــ المرجع نفسه ، ص ٤٧ .

٦٣ ــ المرجع نفسه ، ص ١٠٢ .

٦٤ ــ المرجع نفسه ، ص ١٨٦ .

٦٥ ــ المرجع نفسه .

٦٦ ــ J. J. ROUSSÉAU, **Les Confessions**, t. I, pp. 546 — 7 ed, la Pleiade جان جاك روسو ، الاعترافات ، جزء ١ ، ص ٥٤٦ ــ ٥٤٧

٦٧ ــ « جاك » ، الأعمال الروائية ، ص ٥٠٩ . DIDEROT, "Jacques le Fataliste" in **Oeuvres romanesque**, p. 509.

٦٨ ــ جاك القدري ، ص ١٣٨ .

٦٩ ــ « جاك » ، الأعمال الروائية ص ٥٣٣ ، ٥٧٣ .

٧٠ ــ هـ . كوهين ، المجاز الحواري ، ص ٢١ .

٧١ ــ R. KEMPF, **Diderot et le roman**, p. 208.

ديدرو والرواية ، ص ٢٠٩ .

٧٢ ــ جاك القدري ، ص ٤٤ .

٧٣ ــ المرجع نفسه ، ص ٤٢ .

٧٤ ــ DIDEROT, **Lettres à Sophie Volland**, Paris, Gallimard, 1938, t. II, p. 238 . ديدرو ، خطابات إلى صوفي فولان ، جزء ٢ ، ص ٢٣٨

Hannae FAHMY, **La Personalite de Diderot , d'apres se correspondance avec Sophie Volland**, Le Caire 1967.

انظر أيضا : هناء فهمي ، شخصية ديدرو من خلال مراسلته مع صوفي

فولان ، رسالة غير منشورة ١٩٦٧ ، القاهرة وقد كتب ديدرو إلى صوفي فولان ٥٥٣ رسالة من ١٧٥٩ حتى ١٧٧٤ .

٧٥ ــ ر . كيف ، ديدرو والرواية ، ص ، ١٣٤ .
R. KEMPF, Diderot et le roman, p. 134

٧٦ ــ المرجع نفسه ، ص ١٣٦ .

٧٧ ــ المرجع نفسه .

٧٨ ــ يحيى حقي ، فجر القصة المصرية ، ص ٢٢ .

٧٩ ــ عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ص ٧٢ ــ ٨٤ .

٨٠ ــ علي الراعي ، دراسات في الرواية المصرية القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٤ ، ص ٧ ــ ٢٢ .

٨١ ــ انظر محمد رشيد ثابت ، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام ليبيا ـ تونس ، الدار العربية للكتاب ١٩٨٢ ؛ وأحمد إبراهيم الهواري ، نقد المجتمع في حديث عيسى بن هشام للمويلحي ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٦ .

٨٢ ــ محمد المويلحي ، حديث عيسى بن هشام ، القاهرة مطبعة مصر ، ص ٦ .

٨٣ ــ المرجع نفسه ، ص ٤٩ .

٨٤ ــ المرجع نفسه ، ص ٧٦ .

٨٥ ــ المرجع نفسه ، ص ٥٧ .

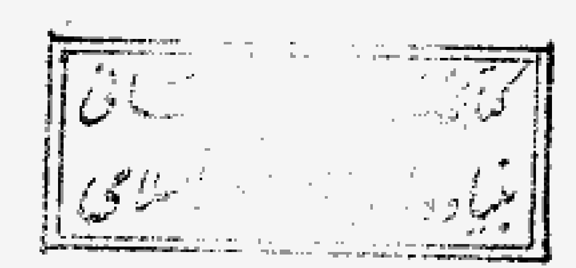
٨٦ ــ المرجع نفسه ، ص ٨٢ .

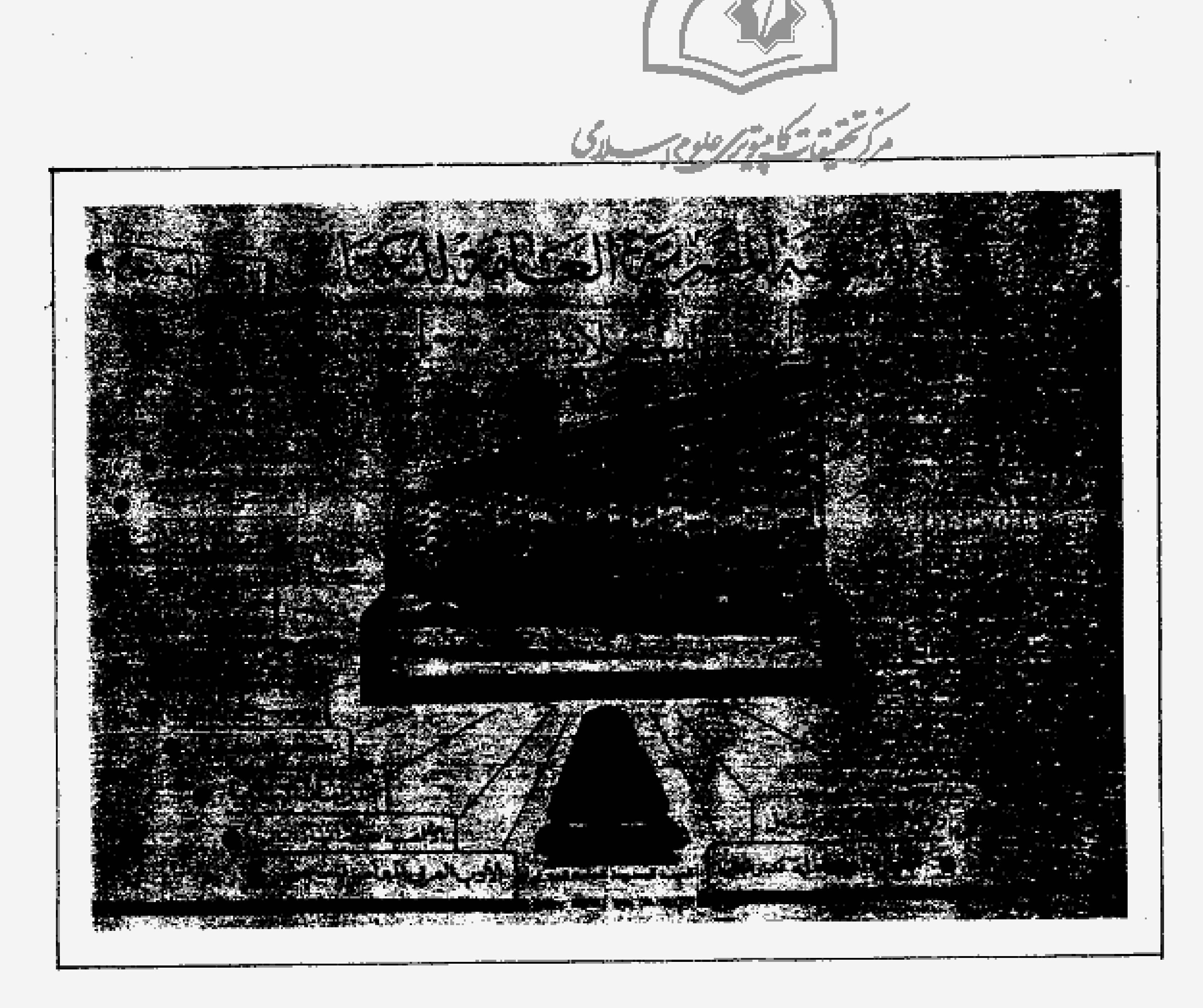
٨٧ ــ المرجع نفسه ، ص ٨٢ ــ ٨٣ .

٨٨ ــ المرجع نفسه ، ص ٦٣ .

٨٩ ــ المرجع نفسه ، ص ٤١ .

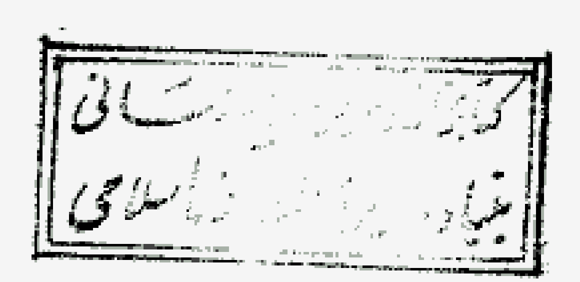
٩٠ ــ المرجع نفسه ، ص ٤٢ .





"حديث عيسى بن هشام"
مجتمع متغيّر، وثقافة متغيّرة

عصام بهي



١ - قد يبدو أن الحملة الفرنسية إلى الشرق بقيادة نابليون بونابرت - التي بدأت بنزول الفرنسيين الإسكندرية في يوليو ١٧٩٨، وانتهت بخروجهم منها في سبتمبر ١٨٠١ - لم تترك أثرا ظاهراً في حياة المصريين، الذين ظلت حياتهم على عهدها قبل الحملة. غير أن الأمانة تقتضي أن نذكر أثر الصدمة، العقلية والحضارية، التي أثرت بها الحملة في نفوس المصريين، وفي عقول مثقفيهم - الذين كان شيوخ الأزهر الشريف في طليعتهم - بخاصة؛ فأخذوا يعبّرون - عمليًا ثم نظريًا - عن هذه الصدمة التي قادت - آخر الأمر - إلى تغيّرات جذرية للحياة المصرية في مستويات عدة.

وكان من أهم تجليات هذه الصدمة الحضارية أن حاول الزعماء المصريون - بعد التخلّص من الفرنسيين - التخلّص أيضا من سيطرة الخلافة العثمانية، وتقليص دورها في تعيين الولاة على مصر، وتحويل تبعية مصر للباب العالي إلى تبعية إسمية، مع الاحتفاظ بالولاء لها بوصفها رمزاً دينيا ليس أكثر.

واختار الزعماء المصريون محمد علي واليا على مصر؛ فتخلّص من بقايا المماليك، وانتزع اعترافا من الباب العالي بولايته. وعندها، بدأ في تنفيذ مشروعه الطموح «لتحديث» مصر، بوضع أقدامها على عتبات «عصر التصنيع»، مصحوباً بما يقتضيه «المجتمع الصناعي» الحديث من نظم جديدة في التعليم، وما يحتاج إليه من خبرات ومهارات وأساليب في التفكير؛ فبدأ تدفق شباب المصريين والمتمصرين إلى أوربا في بعثات تعليمية، للحصول على المهارات العلمية والعملية التي يستلزمها بناء الجيش، وبناء الحركة الصناعية في مصر. وفي الوقت نفسه استقدم عددا من الخبراء الأوربيين للخدمة في المؤسسة العسكرية، وما ارتبط بها من مؤسسات تعليمية، وأيضا للخدمة في المؤسسات الصناعية التي بدأت عجلات حركتها تدور.

وزاد أن أدخل تعديلات أساسية في نظام الملكية الزراعية في مصر، وفي نظام التركيب المحصولي للأرض الزراعية؛ فقضى على امتيازات المماليك والعثمانيين والملتزمين، وأصبحت الأرض الزراعية في مصر حكراً للدولة، تستغلها - عن طريق الفلاحين - في خدمة الاقتصاد القومي كله.

* * *

وكان لهذا التنظيم الاقتصادي الحديث، والارتباط المتحفظ تماما بإنجازات المدنية الغربية، أثر حاسم في انطلاق بناء الدولة الحديثة في مصر، من جهة، وفي تكثيف العداء الغربي لها، من جهة أخرى. فقد رأى الأوربيون أن محمد علي إذا سار في الشوط إلى آخره، بالهدوء والثقة اللذين يسير بهما، فهو لا شك مفسد عليهم كل المخططات الاستعمارية التي كانوا يخططون لها؛ ومن ثم اجتمعوا عليه، لا ليوقفوا فتوحاته العربية فحسب، بل أيضا لتدمير مشروعه الاقتصادي الطموح.

وإذا كان محمد علي قد ظلّ متحفظا إزاء الأوربيين، وحياتهم، واكتفى بما عندهم من علم ومهارات في مجال الإدارة والصناعة والزراعة؛ فإن خلفاءه لم يكونوا على هذا التحفظ؛ فقد أدى الإعجاب التام الذي حمله إسماعيل بالنموذج الغربي للحضارة إلى أن

يستسلم للنموذج الثقافي الغربي ، من جهة ، وإلى بيوت المال الأوربية من جهة أخرى ، الأمر الذى انتهى بـه إلى إثقال كـاهل الاقتصـاد المصري بأعباء لم يكن له قِبَل بها ، وانتهى أمره هو إلى العزل والإبعاد لتولية توفيق ، الذى أسلم البلاد كلها إلى الجيش الإنجليزيّ الغازى فى نوفمبر ١٨٨٢ .

— ٢ —

وكان من أهم إنجازات محمد على تحديث التعليم ، الذى كـان يضطلع به الأزهر الشريف والمؤسسات التعليمية الأصغر المرتبطة به فى مجال الحركة التعليمية فى مصر ؛ فأنشئت كثير من المدارس « الأولية والثانوية والفنية والعسكرية ، وكذا عدد من المعـاهد العليا للطب والهندسة والفنـون والصنائع واللغات وغيرها »[1] . بـل لم يعد التعليم مقصوراً على مصر نفسها ؛ فقد خرجت فى عصره البعثات إلى أوربا فى إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وعدد آخر من البلاد الأوربية[2] .

ومن ثَمّ كُرّس ـ نهائيا ـ نظام التعليم المزدوج ـ الدينيّ المدنى ـ الذى بدأ مع إنشاء محمد عـلى لنـظام التعليم المدنّ الـذى يخـدم نـظامـه العسكرى[3] ؛ ثم أخذت الهوة تتسع مع إنشاء دار العلوم ١٨٧٣ ، ثم إنشاء الجامعة المصرية بعد ذلك ١٩٢٧ ، مع مـا كانت سلطات الاحتلال قد أرسته من قواعد التعليم المدنّ ـ الغربيّ الطابع .

وفى الوقت نفسه كانت مدارس الإرساليات الـدينية الغـربية ، الأوربية والأمريكية ، قد انتشرت فى لبنان وفلسطين انتشاراً واسعاً ، لتلعب دورها فى محاولة تحويل « الولاء الثقافى » من « الشرقيـة » إلى « الغـربيّـة »[4] ؛ فتغيـرت ـ من ثَمّ ـ طـرائق الحيـاة ، وأسـاليب التفكيـر ، بناء عـلى التغيير فى نـظم التعليم ومناهجـه ؛ وقـد كـان الغربيون أنفسهم ـ أو من ارتبط بهم نهائياً من الوطنيين ـ هم القائمون على أمر هذا التعليم .

وزادت ـ بطبيعة الحـال ـ حـركـة الاحتكاك المبـاشر ، والـواسع بالغربيين ، فى المنطقة كلها ؛ سواء كان هذا الاحتكاك بالمعلمين ، أو التجار الغربيين القادمين إلى الشرق ، أو رجـال المال والبنـوك والمرابين ، والحـالمين منهم بـالثروة والمغـامرة ، بـل والمتطلعين إلى المعرفة . وقابل حركة الغربيين إلى الشرق حركة موازية عكسية ، هى حـركة الشـرقيين إلى الغـرب ، عن طريق البعثـات التعليمية ، أو الممارسة التجارية[5] أو حتى السياحة ! وقد حمل الطرفان كلاهما إلى المنطقة ما لم تكن تعرف من نظم الحياة ، والفكر ، والتعبير . . الخ .

— ٣ —

كان لابد لهذا كله ـ من إصلاحات محمد على ونظمه الحديثة وبعثاته التعليمية ، إلى الاحتكاك المباشر والواسع بالحياة الغربية ـ أن يؤدى إلى لون من الحراك الاجتماعى ، كان مؤذنا بتغير جذرى فى المجتمع العربى بعامة ، والمجتمع المصرى بخاصة . كان المجتمع المصرى قبل محمد على يقوم على طبقتين ؛ هما الطبقة الحاكمة من الأرستقـراطية التركية ومن يلوذ بهـا من المماليـك ، العسكريين ؛ ثم المصريـون بعامة ، من الفلاحين فى القرى ، إلى مهرة العمال فى المدن ، وصغار التجار[6] . وقد وجه محمد على ضربـاته المتتـالية إلى الأرستقـراطية التركية ، وإلى المماليك ، وبدأ ـ كما رأينا ـ الحركة الصناعية ، واحتكر الأرض الزراعية ، ومنح حقّ الانتفاع بها ، وما لبث سعيد أن سنّ حقّ الملكية الخاصة للأرض طبقا لأساليب مختلفة[7] ؛ فبدأت طبقة كبار ملاك الأرض الزراعية فى الظهور ، ثم التبلور . وبدأ المصريون فى مزاحمة الأتراك ، أو مشاركتهم على الأقل ، فى امتيـازات الجيش، فأخذوا فى الترقى كما شارك المصريون فى حركة التعليم الحديث ، وفى البعثات التعليمية ، وانخرطوا فى سلك الوظائف الحكـومية ، حتى العليا منها .

أدى هذا كله إلى بدء ظهور طبقة جديدة فى المجتمع المصرى ، هى الطبقة الوسطى ، التى برزت إلى الوجود مع هـذه التغيرات جميعـا لتلبيتها ورعايتها ؛ فظهر ـ معها ـ فكر جديد ، وتعبير جديد عن هذا الفكر الجديد ، وحركة جديدة فى الحياة والثقافة يمكن ملاحظتها فى سهولة ويسر فى الإنتاج الأدبى والفكرى للقرن التاسع عشر .

فقد شهد هذا القرن حركة بعث الشعر العربى ـ أكثر الفنون العربية تقليدية ، وأعرقها تاريخاً ـ على يد البارودى ثم شوقى وحافظ وغيرهم ، وعرف النثر فنونا جديدة قامت على محاولة المواءمة بين فنون عربية تقليدية وفنون غربية حديثة ، كالمقالة الصحفيّة ، والمسرح ، والرواية ، وأدب الرحلات . . الخ ، تحمل ـ جميعا ـ فكراً جديدا ، فى لغة جديدة ، لم يكن للمنطقة عهد به ولا بها من قبل .

وشهد القرن نفسه انتشار « أساليب » الحياة الغربية ، فى المـدن الكبرى بخاصة ، من الفنادق ودور اللهو المختلفة ، والحانات ، التى عُرف فيها ـ مع الخمر ـ القمار ، والدعارة[8] ، لتنشأ ـ معها ـ فئات جديدة لم يكن المجتمع المصريّ يعرفها بهذا الانتشار والعلنية .

* * *

وكان لابد ـ مع هذا كله ـ أن يُعاد « تنظيم الحياة » فى مصر ـ أو قُلْ : فى المنطقة ـ على أسس جديدة ، استجابة لهذه التغيرات ، من جهة ، ولتحقيق هدف أساسيّ للسلطة المحتلّة ، هو طمس « الهوية الثقافية » للمجتمع المصرى من جهة أخرى .

وفى سبيل الابتعاد ـ أو الإبعاد ـ عن النظام التقليدى للحياة الذى ظل معروفاً فى المنطقة من الفتح الاسلامى حتى نزول الحملة الفرنسية إلى مصـر ، عُرفت القـوانين الـوضعية الغربية[9] ، واعتمـد نظام التقـاضى على المحـاكم فى شكلها الغـربى الحديث ، وانقسمت إلى محاكم وطنية وأخرى مختلطة ، وثالثة شرعيـة . . الخ ، وعـرفت « أقسام الشرطة أو البوليس » ، والمحامون ، وغير هؤلاء وهؤلاء مما اقتضاه هذا « التنظيم الحديث » لشئون البلاد ، والـذى أكّد بقـاءه تثبيت أقدام الاستعمار الإنجليزى للبلاد .

— ٤ —

هـذه الأوضاع الجـديدة ، النـاشئة عن تَغيُّر فى المجتمع ، وعن الاحتكاك المباشر بالغرب ، قبلها بعض الناس على مضض ؛ لا لأن الاحتلال الأجنبى للبلاد هو الذى مكّن لها فحسب ، بل لأنها نظم ـ أساساً ـ مخالفة للشرع الحنيف ولعادات البلاد وتقاليدها . ووجد فيها آخرون فاتحـة خير ، تضـع البلاد عـلى أول الطريق للحـاق بركب « التقدم » الذى يرويده الغرب بلا منازع . وتحفّظ آخرون فى القبول المطلق أو الرفض ؛ فقد وجدوا عند الغربيين من عوامل « التقدم » وترقية الحياة الإنسانية ما لاسبيل إلى نكرانه أو رفض الأخذ به ، فى الوقت الذى وجـدوا فيه عنـدهم ـ أيضا ـ من عـوامل « التخلّف » والحطّ من قيمة الإنسان مـا لاسبيل ـ كـذلـك ـ إلى الأخـذ بـه أو قبوله[10] .

ـ ٥ ـ

فى هذا الجو الثقافى ، وفى أخريات القرن التاسع عشر كتب محمد المويلحى « حديث عيسى بن هشام »[11] ، مستهدفا ،

أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعيّن اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها .
ص ٥ ــ المقدمة .

فالهدف المعلن بلا لبس هو أن « يصف أخلاق أهل العصر » وما طرأ على ملامح المجتمع من تغيّرات فى عصره ، أفضت بالضرورة إلى « نقائص يتعيّن اجتنابها » أو « فضائل يجب التزامها » . وهو وعى واضح بما شهده عصره من تغيرات أدت إلى تغيرات فى بنية المجتمع ، ومن ثَمّ إلى تغيّرات فى سلوك أفراده من « مختلف الطبقات » ، تستدعى الوقوف عندها وتأملها ، والتنبيه إلى قبولها أو رفضها .

وهذه التغيرات ، فى البناء والسلوك ، لا يكاد يلتفت إليها المعاصر لها ، الذى يعيش فى قلبها (ما لم يكن فى وعى المويلحى) ؛ الأمر الذى يجعله يلجأ إلى استدعاء النقيض ، والنقيض عنده هو ماضى هذا المجتمع ـ الذى سبق التغيير مباشرة ، بل شارك ، دون أن يدرى فى صنعه ـ وهذا الماضى يتمثّل فى أحمد باشا المنيكلى ، وزير الجهادية فى أيام إبراهيم ، التركىّ المتمصّر[12] ؛ فيبعثه من قبره ليطوف معه بقطاعات مختلفة من هذا المجتمع ، ويقابلها بنماذج مختلفة من أبنائه ، من كل الطبقات ، يرى فيها الباشا ـ ومعه الراوى دائما « أخلاق أهل العصر » وما طرأ على المجتمع وأهله من تغيرات ، بعضها مقبول وبعضها مرفوض .

وأول ما يقابل الباشا من مفاجآت ، أن البيوت لم تعد تعرف بأسماء أصحابها ، بل بأسماء شوارعها وأزقتها وأرقامها ، ولم تعد هناك حاجة إلى « كلمة سرّ الليل » للدخول إلى مكان ما . . وهى أمور ـ على أية حال ـ لا تستدعى مشكلات عويصة ، إلاّ فى نفس الباشا ؛ لكن المشكلة الحقيقية تقابله أول خروجه من المقابر ؛ إذ يشتبك معه « مكارىّ » يدّعى عليه أنه استدعاه للركوب معه . وتجرّ عليه هذه المشكلة مشكلات أخرى كثيرة ، مع (البوليس) والنيابة والقضاء والمحامين . لكن هذه الحادثة البسيطة نفسها ـ مع موقف آخر يأتى بعد ذلك فى الفصل الخاص بـ « العمدة فى الرهن » ـ يشير إلى ظاهرة انتشار « المواصلات العامة » فى القاهرة فى القرن التاسع عشر ـ لخدمة الطبقة الوسطى الناشئة أو الأجانب الوافدين . كما يشيران أيضا إلى ظاهرة ـ ما تزال مستمرة إلى اليوم ! ـ هى ظاهرة الهجرة من الريف إلى المدينة ، وهجرة الفلاح لأرضه بحثا عن عمل يتصوره أفضل وأكثر استقراراً فى المدينة . وتسلمه هذه اللمحة الأولى إلى عتبات « النظام » بكامله ؛ فيدخل إليه من باب الشرطى الذى يستجير به المكارىّ ؛ فإذا هو يجده ،

واقفاً وفى يده منديل أحمر ، قد امتلأ بأصناف متنوعة مما جمعه فى صباحه ومن باعة الأسواق فى محافظته على « النظام » ، وهولاءِ بصاحب الدكان ؛ يأمره أن يضع فى داخلها ما عرضه فى خارجها من « عيدان القصب » ، وفى يده عود منها يهدده به ، ويهزّه فى وجهه هزّة الرمح ؛ ثم هو يضاحك ـ من جهة أخرى ـ طفلا على كتف امرأة ويناغيه . .
(ص ١٤ ـ ١٥)

هذه اللوحة الحيّة ، كاشفة عن « أخلاق » القائمين على النظام الجديد ، من قاعدته إلى قمته ؛ ففى يد الواحد منهم سلطة يستخدمها ـ دائما ـ فى شكل قوة تهدد ، لا تحمى ؛ يفرض بها إتاوات ينشغل عن عمله الحقيقى بجمعها فى « منديله الأحمر » . بل يفرض بها نفسه على من يقابلهم من النساء وأطفالهن ، لاهيا بهذا كله عما يجرى حوله ؛ فإذا التفت فإلى شخص يعرفه ـ وكان يعرف المكارىّ ـ ولابد أنه أيضا يدفع له ! ولهذا فهو يسحب الباشا من يده ، دون أن يعرف من الأمر شيئا ، ليودعه « قسم البوليس » .

وهى « أخلاق » تشكّل الملامح الأساسية للوحة « البوليس » فى « الحديث » : فـ « حضرة المعاون » غارق فى نومه ، لا يدرى عما يدور بالقسم شيئا ، ملقيا بالمسئولية كلها على عاتق « الصول » ، الذى يستمتع ـ بدوره ـ بهذه المسئولية استمتاعاً لا حدّ له :

فدخلنا جميعا حجرة « الصول » لضبط الواقعة ؛ فوجدناه يأكل والقلم فى أذنه ، وقد نزع « طربوشه » ، وخلع نعليه ، وحلّ أزرار ثيابه ، وبجانبه اثنان من الفلاحين ، وأظنهما من أقربائه ، يشاهدان ما يتمتع به من لذّة الأمر والنهى ، وسعة سلطانه على الكبير والصغير فى عاصمة القطر ، وقاعدة الملك ، وما فى قدرته من حبس أى شخص كائنا من كان ، وشهادته عليه بما يجرى فى دعواه . فطردنا جميعا من الحجرة حتى ينتهى من طعامه ؛ فخرجنا ننتظر .
(ص ١٥ ـ ١٦)

أمثال هؤلاء هم الذين يقومون على أمور الحقّ والعدل فى المجتمع ؛ فهم يكذبون ، ويرتشون ويزورون فى الحقّ ، دون ضابط أو رقيب ؛ فحتى لو استيقظ « حضرة المعاون » لا نظن الأمور ستتغير ؛ لأن « القسم » فاجأه « مفتش » أثناء وجود الباشا ـ والراوى معه دائما ـ فلم يسأل أحداً من الناس عن شكواه ، ولم يسأل عن طريقة سير الأمور ، ولم يسأل عن زحام الناس وصراخهم ـ إذ يبدو أنه يعرف هذا كله ويشجعه ! ـ لكنه يهتمّ أشد الاهتمام لطربوش المعاون وزيّه ، « فاشتغل بكتابة تقرير لمحاكمة المعاون على مخالفته فى الزّىّ للأوامر المستديمة » ! وحين حاول الراوى أن يستغل وجود المفتش ليحكى له حكاية الباشا :

ولما بدأنا بذكر القصة أمر أحدَ العساكر بإخراجنا من حضرته ، ثم رأيناه قد وضع التقرير فى جيبه بعد كتابته ، ونزل مسرعاً ، لم يلتفت فى التفتيش والتنقيب لغير زىّ المعاون .

ولا ينسى المويلحى أن يجعل المعاون يلهج بالشكر للظروف التى ألقت إليه بمفتش أجنبى عاجز عن فهم اللغة ، وجاهل بالعمل أو متجاهل له .

لأن عجزه عن فهم اللغة ، وجهله بالعمل جعله يقتصر فى التفتيش على طربوشى ولحيتى ؛ ولو كان من « أولاد العرب » لاطلع على الاختلال الواقع فى

القضايا ، وما يرتكبه عمال القسم من مخالفة « الأصول » .

(ص ١٨)

وهى ملاحظة ذكية تضرب فى عدة اتجاهات ؛ فضلا عن دلالتها على « أخلاق » هذا المعاون ، الذى يعرف « الاختلال الواقع فى القضايا ، وما يرتكبه عمال القسم من مخالفة الأصول » وهو يسكت عنه ، فهى تشير إلى أسلوب سلطات الاحتلال فى العمل أو التعامل مع مثل هذه المؤسسات ؛ فهم يزرعون النظام ـ وهو ليس خيراً أو شرّاً فى ذاته ، لكن خيره وشرّه فى القائمين عليه ـ ولا يرعون فيه بعد ذلك إلا « شكليات النظام » وحدها ، بل هم يسعدون برعاية فساد هذا النظام من داخله شريطة ألا ينهار ، ويلقون بالمسئولية كلها على الوطنيين القائمين على أمره ؛ ومن ثَمّ تتسع الهوة والعداء المتبادل بين الوطنيين أنفسهم ، حتى فى المجال الواحد ، حتى ليشكر المعاون الظروف التى أرسلت إليه مفتشا أجنبياً ولم ترسل إليه واحداً من « أولاد العرب » ![١٣]

ومن الطبيعىّ ـ بعد هذا كله ـ أن تلتفّ حول هذا الجهاز الخطير والحيوى ، وهو فى هذا الوضع المتردّى ، مجموعات من المتسلقين والمتنفعين بفساده ، والمتاجرين بقيوده ، بل بإجراءاته الرسمية نفسها . فحين وقف الباشا أمام الكاتب ليحرر له « ورقة التشبيه » سأله عن ضامن ، ثم عن « شيخ الحارة » ليصدّق على الضمان ؛ فألقى أحدى العساكر فى أذن الراوى أن « شيخ الحارة » بباب القسم ، يصدّق لمن شاء ، نظير عشرة قروش !

لقد كان هذا النظام جديداً ، غريبا ، كثير الإجراءات ، معقدها ؛ فعدالته بطيئة ، عصبيّة ، لحاجته إلى أشياء أخرى كثيرة غير الحقّ الواضح ، الصريح . ويزيد أموره تعقيداً أن القائمين على أمره ما بين جشع وصولىّ ، لا يهمّه من عمله إلاّ ما ينتفع به من ورائه ، ومنافق مداهن ، وكسول مهمل ، أو « رجل » بلا نخوة أو حسّ وطنىّ مستيقظ . أما الذين جلبوه فلا يهمهم من أمره إلا الشكل الخارجىّ وحده ، بل أن يكون وسيلة فى أيديهم لزرع العداوة والبغضاء والأحقاد بين المواطنين والقائمين على أمر هذا النظام منهم ، من جهة ، وبين القائمين على أمر النظام أنفسهم ، فى مستوياتهم المختلفة ، من جهة أخرى .

* * *

هذه الملامح التى تشكّل صورة (البوليس) ، وعمله ، وإجراءاته ، و « أخلاق » القائمين على أمره والعاملين فيه ، تكاد تكون هى نفسها ـ تقريبا ـ الملامح التى تشكّل صورة « المؤسسات » التى ابتكرها النظام الجديد كلها ، من النيابة ، إلى القضاء فى مستوياته المختلفة ، وأنواعه المختلفة أيضا ، مع اختلافات فى التفاصيل لا تأتى على طبيعة « الخُلُق » هنا وهناك .

فالباشا حين يذهب به إلى النيابة ـ مثلا ـ أخذ ينتظر دوره ، وأمام النائب « قضايا جمة » ، وأصحابها مزدحمون ينتظرون نوبتهم » ، ومع هذا فهو يستقبل « زائرين من قرناء النائب فى المدرسة » ، ليتحدثوا عن « مجالسة الإخوان » و « اللعب » و « مشاهدة الرقص » ، وعن « أتو موبيل » فلان ، وسبب انتحار فلان ، واستغناء فلان عن عمله .. إلى آخر هذه الأحاديث الفارغة التى تلهو بها النساء فى غياب أزواجهن أو الشباب الفارغون من العمل ، لا هؤلاء الذين بأيديهم مصالح الناس ووقتهم ، بل بأيديهم أمر العدالة فى مجتمع بأسره ، دَعْكَ من أن الناس « مزدحمون ينتظرون نوبتهم » على بابه . وهو مشهد سيتكرر ـ بعد هذا ـ عند المفتش فى « لجنة المراقبة » .

والقضاة ضاعت هيبتهم ، بإثقالهم بالقضايا ، وعدم اطلاعهم على معظمها ، لسهرهم الليالى فى السهرات الخاصة أو اللعب ، واستجابتهم للقضاة الأجانب ، وإهمالهم للشرع الحنيف ، ولعل من أطرف مارسم المويلحى صورة قاضٍ يركب دراجة « لرياضة الأعضاء » فسقط بها ، أو سقطت به ، « فانفرط عقد الهيئة إلى ثلاثة أقسام : الراكب ، والعجلة ، والطربوش ؛ ثم رأيناه تماثل للقيام ، فلمّ شعثه وحاول أن يعلو الدراجة ثانية فلم يقدر عليها ، فسحبها بيده يجّرها ويماشيها » . وهو مشهد أثار فى الباشا شجونا ؛ فتمنى لو كان ما يزال ميتا ، واستنكر قائلا :

.. وكيف يكون شأن القاضى أو الحاكم إذا كان هذا منظره ، وذاك مركبه أمام أعين العامة ؟ وقد كان الحاكم أو القاضى لا يركب فى عصرنا إلا فى موكب تحفّ به الحشم والأعوان ، وتتقدمه الجنود والفرسان ؛ فترتجف منه القلوب رعبا ، وتخرّ له الأعناق رهبا ، وقلّ من يجترىء من الناس على ارتكاب ما يقفه أمامه يوما موقف التهمة والارتياب .

(ص ٥٣)

أما المحامون ، وما أدراك ما المحامون ! فحدّث عن صورتهم فى « الحديث » ولا حرج . إنهم بتخصصاتهم المختلفة ـ الشرعيون والأهليون ـ النتاج الشرعى لطبيعة نظام التقاضى الغربى المعقد ، الجديد على المجتمع ، والذى يؤكد على ضرورة وجود « سلطة الدفاع » فى مقابل « سلطة الاتهام ، النيابة » أمام القاضى ليحكم بينهما . وعملهم قائم على استغلال جهل الناس بالإجراءات ، وبالقانون ؛ فيأخذون بإطالة أمد القضية ما استطاعوا ليبتزوا من ورائها ما يستطيعون ابتزازه ، لا يهمهم إن كان صاحبهم غنيا أو فقيرا ، قادراً أو غير قادر ، بل لا يهمهم إن كانوا يكسبون القضية أولا يكسبونها ؛ فهذه كلها أمور لا تدخل فى حسبانهم ، بل يهمهم أولا : ماذا يكسبون من ورائها ؟! ولهذا فهم يلجأون إلى النفاق ، والمبالغة ، والكذب ، حتى يتمكنوا من فريستهم فلا يفلتونها حتى يمتصوا دماءها ! وللمحامين سماسرة ، وكَتَبة ، وصلات بالمؤسسات الأخرى التى يرتبط عملهم بها ؛ من النواب ، والقضاة ، وحتى موظفى « السجلات » أو « الدفترخانة الشرعية » .. وغيرها . وهذه الصلات تقوم أساسا على التعارف والمجالسة ، أو على « التسهيل بالتسهيل » ، أو على « التسهيل بالدفع ، أو الرشوة » .. وهكذا ، يسهلها جميعا وسطاء محترفون يتسلقون على العلاقات بين هذه الأطراف جميعا .

ولابدّ فى هذا الجو الملبّد أن يكون العدل بطيئا ، إذا لم يضِعْ ، بل مفرط البطء ، يتعذب المظلوم فى طلبه ، ويلقى فى سبيله الأمَرَّين ؛ فالباشا يقول ، وقد حكم ببراءته :

لا أنكر اليوم أن العدل موجود ، ولكنه بطىء ،

لا يتحمل أعباء بطئه البرىء ، وكان الأولى فى هذه المحاكمات أن تكون النهاية فى البداية ، فلا يلحق من كان مثل هذا الهوان والصَّغار ، ويقع به ما وقع من الحبس والعار ، بعد أن يقف موقف التهمة والإجرام ، ويحّل به ما يحلّ من التعذيب والإيلام .
(ص ٥٥)

والعدالة والحق لم يعودا بطيئين فحسب ، بل إن لهما ثمناً أيضا ؛ فالمحامى يلاحق الباشا وعيسى بن هشام للحصول على « أتعابه » ، وليس مع الباشا ما يدفعه ؛ فيبدأ فى البحث عن « الوقف » الذى تركه ، ويرى ما حدث به ؛ فإذا هو بين أيدى حفيد متلاف أسلمه إلى أيدى لئام ، نهبوه ، وغيروا معالمه ؛ فـ « انقلب الكُتّاب مخزنا ، والسبيل خمارة ، والمسجد مصبغة » ، ومن بقى من أعوانه أصبح « بيطاراً » بعد أن كان « ركبداراً » .

أما الحفيد المتلاف فيطارده الباشا إلى « الأوتيل » ، ويصعد إلى الحجرة التى يقيم فيها ، ويدفع الباب دون انتظار للإذن ؛

فوجدنا أمامنا جماعة من أولاد الأمراء وأعقاب الكبراء ، مختلفين فى الجلوس ، حاسرين عن الرءوس ؛ ففريق منهم عاكفون على لعب القمار ، وفريق ينظرون فى صور خيل المضمار ، ومنهم جماعة قد استداروا بامرأة نصف لا عجوز شوهاء ، ولا فتاة حسناء ، تجلب الحسن بإفراط التأنق والتفنن فى وجوه التصنع والتزين . . . ، وفى وسط المكان مائدة عليها صنوف الرَّاح ، فى الأباريق والأقداح ، وجانبها منضدة ، عليها آنية منضدة ، وفوقها الدواة والقرطاس ، ويراعة مرصعة بالماس ، وكتب أعجمية موشاة بالذهب . وعلى الأرض أوراق أحكام منشورة ، وجرائد تحت الأقدام منثورة ، لم يُفضض منها « ظرف » ولم يُقرأ منها حرف . وسمعناهم يتراطنون جميعا بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية ، بعد أن يبدلوا الكاف بالقاف ، وينطقوا بالحاء كالهاء . . .
(ص ٦٧ - ٦٨)

صورة أخرى حيّة يبدع المويلحى رسمها ، كاشفا عن الضياع الذى يعيش فيه شباب الأمة وعمادها من « أولاد الكبراء والأمراء » ، والسادرين فى حياة لاهية ، بين الخمر وخيول السباق والنساء ؛ ليس لهم من المجد الماضى إلا سكنى « الأوتيلات » والتباهى فى حجراتهم بالمكتب والدواة والقرطاس ، واليراعة المرصعة بالماس ؛ والكتب عندهم زينة ، والصحف الأجنبية من مظاهر الأبهة ، وإن لم تفض ؛ بل أصبحت الرطانات الأجنبية ديدنهم ، واللغة القومية مهجورة ، وحتى إذا تكلموها غلبتهم عليها هذه الرطانات ! إنهم ضحايا هذا العصر الضائع بين عصرين ، وهذا الوطن الواقع بين حضارتين فلم يختر لنفسه ، ومن ثمَّ لأبنائه ، سبيلا بينهما يجّدد هدفا ويشحذ الهمم لبلوغه بالعرق والجهد والدماء ؛ إنهم ورثوا عن آبائهم المال ـ كما يقول الراوى لنفسه ـ ولم يرثوا الخلق ، ولا الشهامة ، ولا الشجاعة ، ولا النخوة ، ولا الكرامة التى تكشف عاراً أو تأخذ ثأراً .

هذا ما انتهى إليه أبناء الكبراء فى العصر الحاضر ؛ أما « كبراء العصر الماضى » فحياتهم اجترار للماضى ؛ يتحاكون بنوادر « الرجل العظيم ، المغفور له » محمد على باشا الكبير ، ويتبركون بالآثار ، ويؤمنون بالخرافات ، وتجوز عليهم البدع والأوهام ؛ يجسّدون الماضى على أهوائهم ، ويعيشون فيه ! إنهم يضيعون فى الماضى ، كما يضيع أبناؤهم فى الحاضر ، وبين الضياعين يضيع الوطن نفسه لقمة سائغة فى أيدى المغامرين من الأجانب ومن أحاط بهم من الفئات الطفيلية التى نمت وازدهرت شئونها فى ذلك العصر .

* * *

ويطول بنا الحديث لو وقفنا عند كل فئة من الفئات التى طاف بها الراوى والباشا ، من المحامى الشرعى و « غلامه » ، وموظفى دار « السجل » و « الدفترخانة الشرعية » ، حتى الأطباء ، الذين لقى الباشا على أيديهم صنوفا من الدجل والخداع مرة ، ثم الأمانة والإخلاص مرة أخرى . ويكشف الراوى ، والطبيب الأمين ، خطأ المنهج فى الاعتماد على طبّ الغرب والإشادة برجاله فى بلاد تختلف طبيعتها وحياتها تماما عن الطبيعة والحياة فى الغرب ؛ فما يشفى مريضا هناك ـ فى رأيه ـ قد يضر بمريض هنا . كما يكشف أيضا ما بين العاملين فى حقل الطبّ من أحقاد وعداوات ، تجعل كل واحد منهم يسبّ الآخرين ويصمهم بالجهل ، لترويج بضاعته وإزجائها لـ « الزبون » !

غير أنه يطوف بفئتين لابد من الوقوف عندهما ، هما فئة « الأعيان والتجار » وفئة « أرباب الوظائف » . فالفئة الأولى تعمل ما بين امتلاك العقارات والمضاربة فيها ، والعمل بالتجارة ، والمضاربة فى « البورصة » ، أو أعمال السمسرة ، أو الدخول فى شركات مساهمة . وهم يديرون النقاش بينهم فى : أى هذه المجالات من العمل أكسب ؟ وما أفضل مايتركونه لأولادهم بعد موتهم ؛ أتجارة رائجة ، أم عقاراً ، أم تربية صالحة ؟ وينتهى الجدال بينهم ـ كالعادة ـ بالخلاف ، الذى يجرّ الخصام ، ويثير الأحقاد والضغائن :

ورأينا كلّ واحد منهم يضمر لأخيه من الشر والأذى ، ما لا يضمره القِرْنُ لقرينه فى ساحة الوغى ؛ فانصرفنا عنهم ، وتركناهم يموج بعضهم

فى بعض ، كأنهم فى موقف الحشر ويوم العرض .
(ص ١٥٣)

أما « أرباب الوظائف » فهم « . . من أرباب الحكم والولاية ، وذوى السياسة والدراية ، ممن بيدهم حلّ الأمور وعقدها ، وبملكهم شقاء الأمة وسعدها ؛ الناشئين فى مهد المعارف والعلوم ، والنابغين فى أشتات المنطوق والمفهوم ، والموصوفين بدقّة النظر وبُعْد الهمم ، والواقفين على أخلاق الخَلْق وعادات الأمم ، الذين تنكشف لضوء آرائهم غياهب الخطوب الداجية ، وتنقاد للطف سياستهم أزمّة القلوب الآبية . . »
(ص ١٥٤)

وينكشف قدر السخرية من هذه الفئة حين يحضر الراوى والباشا مجلسهم ؛ فإذا مناقشاتهم تدور - حينا - حول السياسة الفرنسية ، وأىّ الحزبين ينفع فوزه بالانتخابات مصر (؟!) ثم ينتقلون إلى المفاضلة بين العمل بالحكومة والتجارة ، فخدمة الحكومة - فى رأى البعض منهم - سجن ، وقيد على الحريّة ، بل ذلّ لا تدعو إليه إلا الحاجة وحدها ، فى حين أنها - فى رأى آخرين - طموح إلى العلا والمجد وخدمة الوطن . وهو جدال - بطبيعة الحال - لا ينتهى إلى شىء ؛ لأن كل فريق مقتنع بوجهة نظره . ويقرأ أحدهم - على الجمع - الجرائد ، وهم بين ساخر من أخباره وتعليقاتها، أو ملول من الجلسة كلها ، أو لا تهمّه الأخبار كلية ؛ فينتهى الأمر - مرة أخرى - إلى الجدل واللغط والرجم بالغيب . .

ولما وجدنا الجدال يحتدم بينهم اشتعالاً ، خرجنا بينهم انسلالا ، وتركناهم فى سياستهم يتيهون ، وفى ضلالتهم يعمهون .
(ص ١٦٥)

ثم يغادران هؤلاء ليتمّا سهرتهما فى عرس يتعرفان فيه العوائد الجديدة فى الأعراس ؛ من ترك الدعوة مفتوحة ، أو دعوة من لايعرفون تباهياً ، ودعوة الأجانب الذين « يسلّون خاطرهم بدرس العادات والأخلاق » ؛ فإذا حضروا « هُرع [أى صاحب الدعوة] إلى حسن استقبالهم ، وبالغ فى التلطّف والترحيب بهم ، وأنزلهم فوق منازل الأمراء والكبراء ، ونسى كلّ مَنْ فى العرس سواهم ، وتفرّغ طول ليلته لخدمتهم » (ص ١٨٠) ؛ أمّا النساء منهم فيقتحمن « الحرم » حاملات آلات التصوير « ليأخذن بها مناظر الحرم ، وما تكون عليه هيئة الزفاف ؛ ليتهادين بها إذا رجعن إلى ديارهن ، وربما نُسخت منها ألوف النسخ لتباع فى الأسواق الأوربية ، وتنشرها هناك للاستهزاء والسخرية » .
(ص ١٨١)

وأخيراً يعثر الراوى والباشا على الشخصية التى سيتبعانها ــ أو قل : يتبعان تصرفاتها ، وما سيحدث لها فى بقية هذا الجزء ، أو هذه « الرحلة الداخلية » ، أعنى شخصية العمدة ، ومن يتحلّق حوله ، من التاجر والخليع والغانية . . وغيرهم ، وليعرف الباشا ــ فى متابعته لهذه الجماعة ــ الأماكن الجديدة التى نشأت فى مصر : من المتنزهات العامة والفنادق ــ فى مستوى آخر من مستوياتها ــ ومجال اللهو والشراب والمراقص وغيرها . وليعرف أيضاً فئات لم يرها فى جولاته السابقة ؛ كالخليع ، وصاحب محل اللهو ، وصاحب محل الرهونات . . الخ ، وهى جميعاً فئات طفيلية ، مستغلّة ، يتعرّف الباشا « أخلاقها » ، فيصاب بحالة دهشة ــ أو ذهول ــ من الحال التى وصل إليها المجتمع المصرى بعد جيله .

ولن نستطيع ــ بطبيعة الحال ــ أن نقف هنا عند تفاصيل ما حدث للعمدة ، لكننا نستطيع أن نقول ــ فى بساطة ــ إنه وقع ، وأوقع نفسه ، فى براثن « مؤسسة » كاملة تقوم أعمالها على النصب والاحتيال مرّة ، وعلى الابتزاز والسرقة مرّات . وكم خسر الرجل كرامته ، وهو يخسر نقوده دائماً ، حتى اضطر ــ من البداية ــ إلى الدخول فى دوامة السلف والرهن . وأهم ما فى هذا كله أنه لم ينل شيئاً ، أىّ شىء ، أكثر من لقمة هنا ، وكأس هناك ؛ ثم لا شىء يستحق هذا العناء ، وهذه النقود والكرامة الضائعتين !

إنها « مؤسسة » لأنها تخطط بدقّة شديدة ، و « تدرس » من أمامها ، وتحدّد لكلّ فرد من أفرادها دوره ، وكيف ينجزه ، وبأىّ الوسائل . . وهكذا . فالخليع « صاد » العمدة ، وذهب به إلى المحلات ليسلمه للواحد بعد الآخر من أصحابها يبتزّ منه ما يستطيع من ماله ، أو ذهبه ، أو ساعته . وصاحب محل اللهو الذى انتهوا إليه يؤلف ــ مع معاونيه والخليع والغانية ــ تمثيليات ، ويخرجها ويمثلها على العمدة حتى لا يخرج وهو خالى الوفاض فحسب ، بل وقد كتب صكًّا بدين ورهن ساعته وخاتمه !

لقد وقع العمدة فى يد الخليع أولاً ، فإذا به يسلمه إلى صاحب المطعم ، ثم إلى صاحب الحان ، فالراقصة ، فزوجها (أو من يدعى ذلك) ، ثم إلى سمسار الرهونات ، فإلى صاحب محل الرهونات ، ثم إلى الراقصة مرة أخرى . . وهكذا . فقطب الرحى ــ فى الحقيقة ــ الخليع ، الذى تبدأ من عنده الأحداث ، وتعود إليه دائماً ؛ وهو قادر على الصيد ، ثم الإيقاع بفريسته فى دوامة من الأحلام الوردية التى يظهرها له شديدة البساطة ، ثم تنتهى إلى الاستحالة ، فيرضى منها بالفتات ، الذى يهون عليه فى سبيله كل مرتخص وغالٍ !

والعمدة نفسه يمثّل هذا النوع من أغنياء الريف ، الذين تبهرهم المدينة بأضوائها ، وبما يتصورون أنه متعها وملاذّها ؛ فيستسلمون لأول من يخايلهم بها ؛ فإذا هم ينغمسون فى لجتها ، لا يدرون : أيستمتعون أم يغرقون ؟ وهل يمكن أن يكون لهم أن يراجعوا أنفسهم فى أىّ مرحلة من مراحل هذ الطريق ، ويتنبهوا إلى ما هم فيه ، وما هم سائرون إليه من خراب ؟ !

ولهذا ، لم يكن غريباً أن اقتنع الباشا والراوى بأنه لا جدوى من ملازمة العمدة أكثر مما لازماه ؛ فقد وقع فى الحبائل المنصوبة له ، ولأمثاله ، واستحكم عجزه وحصاره فى وقت واحد ؛ فبات مصيره واضحاً لكل ذى عينين ، وبات « مصيره المأسوى » محتوماً !

* * *

ولم يكن أمام الراوى ما يفسر به للباشا هذه التغيّرات العميقة فى المجتمع المصرى ، و « سرعة الانتقال من حال إلى حال » إلا بـ « دخول المدنية » الغربيّة بغتة فى البلاد الشرقية ، وتقليد الشرقيين للغربيين فى جميع أحوال معايشهم . . » ؛ فيبدى الباشا رغبته الشديدة فى « البحث والنظر فى أصول المدنية الغربية ، ظاهرها وباطنها ، وأن أقف على خافيها وباديها ، فى أرضها وديارها . . » (ص ٢٩٠) . ويصحبه الراوى ــ مع صديق له ــ فى رحلة يزورون فيها باريس ويطلعان فيها الباشا على أطراف من حياتها وحياة الغربيين

بعامة ، ويزورون معرض باريس وأهم معالمها ، ويتناقشون مع ممثلين لطوائفها المختلفة ، لينتهوا ــ مع الحكيم الذى التقى بهم ــ إلى أن للحضارة الغربية محاسنها ومساوئها ، وعلى الشرقيين أن يختاروا منها ما ينفعهم ويتركوا ما يضرهم ، لينتهى « الحديث » بشدّ الرحال إلى الوطن .

- ٦ -

وهكذا طاف « الحديث » بالمجتمع المصرى الجديد : نظمه ، وقوانينه ، وطبقاته ، والفئات المختلفة فى هذه الطبقات ، مركزاً على الطبقة الناشئة ، المنطلقة ؛ الطبقة الوسطى . بل هو يضيف إلى هذه « الرحلة الداخلية » رحلة ثانية إلى فرنسا ليكشف للباشا الموطن الأصلىّ « للتغيّرات التى شهدها فى المجتمع المصرى » واندهش لها .

ولم يكن هدفه ــ بطبيعة الحال ــ مجرد الرصد ، أو تصوير هذه المتغيّرات فى المجتمع المصرىّ التى أخذت طريقها فى القرن التاسع عشر ، لكن هدفه كان ــ كما هو واضح ــ أن يرصد مظاهر هذا التغيّر ــ من جهة ــ وأن يكشف عن جذوره وأسبابه ــ من جهة أخرى ــ وأن يقوّمه ، ليكشف عن خير هذا التغيّر وشرّه ، وليلتزم الناس الفضائل ويجتنبوا النقائص . وإن كان لابد من التأكيد على أن المويلحى لم يضع حدوداً مميّزة لما يمكن أن يكون ــ حتى من وجهة نظره ــ سببا ، وما يمكن أن يكون نتيجة . ولهذا نميل إلى أن نقول : إنه رصد عدداً من « **الظواهر** » أو « **المتغيّرات** » فى المجتمع الجديد ، وقوّمها من حيث هى ظواهر أو متغيرات تمثّل « ملامح » هذا المجتمع البارزة ، وتناقض أو ــ على الأقل ــ تختلف ، مع ملامح هذا المجتمع نفسه فى الأجيال السابقة .

* * *

ولعل أولى هذه الظواهر أو المتغيّرات تغيّر النظام القضائىّ المصرىّ ، من نظام القضاء الذى كان قائماً منذ الفتح الإسلامى حتى القرن التاسع عشر ، والذى يعتمد على اجتهاد القاضى ــ الذى يوليه الوالى ــ فى فهم الشرع ونصوصه ، ثم تنفيذ أحكامه بقوة تمثيله للشرع ، من جهة ، وتمثيله للوالى من جهة أخرى ، إلى نظام آخر ، حديث ، غربىّ ، فرنسىّ القوانين . وهو التغيّر الذى كان نتيجة حتميّة لفصل السلطات ، وقيام البرلمان ، وغيرها من التغيرات التى طرأت على النظام الأساسي ، السياسّي والاجتماعىّ للمجتمع[١٤] .

وكان ضرورياً ــ أيضاً ــ أن يستكمل التغيير مظاهره ، بتغيير نظام الشرطة من شكله القديم إلى الشكل الغربىّ المعقد ، وقيام سلطات أخرى هى وليد شرعىّ لنظام القضاء الغربى ، وهى سلطة النيابة ، وسلطة الدفاع . وهى جميعاً « مؤسسات » تؤدى كل واحدة منها إلى الأخرى ــ ضرورة ــ أو لابد لوجود إحداها من وجود السلطات الأخرى .

وهذا النظام كان جديداً على المجتمع المصرى فى هذه الفترة ، وإجراءاته ــ فى موطنه الأصلىّ ــ معقدة ، والمجتمع الوافد إليه أغلبية سكانه من الأميين ؛ هذه العوامل كلها أضيف إليها الضعف الكامن فى النفوس ، والطمع ، وفساد الأخلاق والذمم ؛ فكانت الإجراءات فيه معقدة أشدّ التعقيد ، وكانت العدالة فيه بطيئة أشدّ البطء ؛ فكأنه نظام مجلوب لتعذيب الناس ، لا لإرساء قواعد العدل والحقّ بينهم .

لقد صدم الباشا ــ أول خروجه إلى العالم الجديد ــ بهذا النظام وإجراءاته المعقدة ، وفساد نفوس القائمين على أمره ؛ فأخذ يفرغ دهشته وعجبه فى « استجواب » الراوى ليعرف منه ما حدث ؛ فقد « كان العهد بالمحكمة الشرعية وبيت القاضى على غير ما أرى ؛ فهل أصابها الدهر فيما أصاب ، بالتغيير والانقلاب ؟ » (ص ٣٠) . ويأخذ الراوى فى شرح نظام القضاء المصرىّ الجديد ، وكلما أسهب فى الشرح ، زاد عجب الباشا ودهشته . وكان أكثر ما أثار هذه الدهشة والعجب هذا التعدّد فى النظام القضائى ، من المحاكم الشرعية ، والأهلية ، والقنصلية ، والمختلطة ، والعسكرية ، والمخصوصة .. الخ ، حتى سأله ــ فى دهشة لا تخلو من استنكار :

> هل أصبح المصريون فرقاً وأحزاباً ، وقبائل وأفخاذاً ، وأجناساً مختلفة ، وفئات غير مؤتلفة ، وطوائف متبدّدة ، حتى جعلوا لكل واحدة ، محاكم على حدة ؟ . (ص ٣١)

أما الدهشة التى لا تنقضى ، والعجب الذى لا ينفد فمن إهمال القوم للشريعة الغراء ، واستبدال القانون الفرنسىّ ، النابليونىّ ، بها . ولا يجد الراوى ما يسوّغ به للباشا ما حدث إلا الموقف الذى وقفه « حرّاس الشريعة » وفقهاؤها من الشريعة ، مرّة ، ثم من القانون الوضعىّ الوافد ، مرة أخرى . فقد أهملوا أمر الشريعة وغفلوا ، وتمسكوا بالفروع دون الأصول ، وبالأعراض دون الجواهر ؛ فانتهوا إلى التعقيد ، ولم يلتفتوا إلى دوران الزمن وحكمه . إن الشرع :

> كنز أهمله أهله ، ودرّة أغفلها تجارها ؛ فلم يلتفتوا إلى وجوه تشييده وتمكينه ، وتمسّكوا بالفروع دون الأصول ، واستغنوا عن اللبّ بالقشور ، واختلفوا فى الأحكام ، وعكفوا على الاشتغال بسفاسف الأمور ، وتعلقوا من الدين بالأغراض الحقيرة والأقوال الضعيفة ، وتركوا الحقيقة إلى الخيال ، وتعدّوا الممكن إلى المحال ، . . . ولم ينتبهوا يوما إلى ما تجرى به أحكام الزمن فى دورته ، ولم يفقهوا أن لكل زمن حكما يوجب عليهم تطبيق أحكام الشرع على ما تستقيم به المصلحة بين الناس ؛ . . . ؛ فكانوا سبباً فى تهمة الشرع الشريف بخلل الحكم ، ووَهن العقد ، وقلّة الغناء فيه لإنصاف الناس فى معايشهم ومرافقهم ، على حسب ما تجدّد به حالات الزمن ، وتتخالف عليه أشكال العصور .
>
> (ص ٣١ - ٣٢)

وزادوا على هذا الموقف المتراخى ، المشبع بالكسل والإهمال المعقلين ، أن وقفوا من القانون الفرنسىّ ، حين جاء ، موقف النفاق والمسايرة ، رغبة أو رهبة :

> .. فالإجماع تام عند علماء الشريعة ، فى السرّ والنجوى ، على أنه مخالف للشرع ، وأن كل من يقضى به داخل تحت نصّ الآية الشريفة : « ومن لم

يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الفاسقون » . ولكن يظهر أنه مطابق عندهم للشرع ، فى حالة الجهر والعلن ؛ بدليل ما أعلنه أحد كبرائهم عند نشر هذا القانون ، وهو يومئذ مفتى نظارة الحقانيّة ؛ فقد أقسم الأيمان المغلّظة على فتواه التى أفتاها بأن هذا القانون الفرنسىّ غير مخالف للشرع الإسلامىّ . .

(ص ٣٣)

ـ على الرغم مما يحمله القانون من تناقضات صارخة ، ليس مع الشرع وأحكامه فحسب ، بل أيضا عوائد الناس وتقاليدهم ، حتى فسدت التربية ، وانحطت الأخلاق :

فليس الفساد ناشئا عن طوارىء الزمان ، وطوارق الحدثان ، ولكنه فساد فى التربية عمّ أمره وانتشر ، وانحطاط فى الأخلاق عظم بلاؤه واشتهر ، سكنت إليه نفوسهم ، وارتاحت إليه ضمائرهم . .

(ص ٣٢)

وهكذا أصبح القانون الفرنسىّ هو السارى ، يحكم بين الناس فى أمورهم كلها ، وضاق نطاق إعمال الشرع إلى الأحوال الشخصية ، والأوقاف ، وما أشبه .

غير أن هذا الرفض الصريح والمستتر لهذا القانون الوضعىّ ، عند الباشا والراوى كليهما ، لا يجعل الراوى يتمرد على القانون أو إجراءاته المعقدة ، أو عدالته البطيئة ؛ بل يجهد نفسه فى إقناع الباشا بالاستسلام لهذا القانون وإجراءاته حتى تأتى عدالته ، إذ :

لا وسيلة مع القانون ؛ فإن سيفه ماضٍ فى كل الرقاب ، وسلطانه نافذ فى كلّ الرؤوس .

(ص ٤٢)

وهو موقف سنعود إليه حالاً .

ومن الظواهر التى يرصدها أيضا ، منذ اللحظة الأولى للقاء عيسى بن هشام بالباشا ، ظاهرة تغيّر البناء الطبقىّ للمجتمع المصرىّ . فقد كان المجتمع المصرى قائماً على تحكم طبقة الحكام (الولاة) الأتراك ومن يتصل بهم من قادة الجند والملتزمين .. الخ ، فى حين يشكّل السكان جميعاً طبقة واحدة على اختلاف صنائعهم وقدراتهم . ثم تحوّل هذا البناء ـ بتأثير العوامل الجديدة الطارئة عليه فى القرن التاسع عشر ـ إلى بناء عتيق ، حلّ محلّه ، أو أخذ يحلّ محلّه ، بناء جديد يقوم ـ فى الأساس النظرىّ على الأقلّ ـ على فتح أبواب التعليم أمام الجميع ، وبخاصة من تمكنه قدراته العقلية على المواصلة ، ومن ثمّ فتح أبواب الوظائف الحكومية أمام هؤلاء المتعلمين ، المتخرّجين من المدارس الجديدة ؛ فالتعليم فتح أمام جميع الطبقات أبواب « الجاه والمجد » بتمكينهم من الوظائف الحكومية ؛ فأصبحت قاعدتهم الذهبية أن « الشهادة بلا علم خير من العلم بلا شهادة » ؛ لأن الشهادة هى التى تفتح الطريق وليس مجرد العلم .

وقد صحب هذا قضاءُ محمد على ، ثم المستعمرين الإنجليز ، على الأرستقراطية العسكرية التركية والمملوكية ، وفتح مصر أمام ما يمكن أن نسميه بالغزو « المدنى » ـ « الثقافى » « الغربىّ » ؛ الأمر الذى مهّد الطريق واسعاً أمام نشأة الطبقة الوسطى المصرية ، ثم ازدهارها ، وبدء استلامها لمهامها فى المجتمع .

وهذه الطبقة ـ الوسطى ـ هى التى كتب المويلحى « حديث عيسى بن هشام » لرصد حركتها ، وتصوير « أخلاقها » ، وتنبيهها إلى « نقائص » هذه الأخلاق التى ينبغى التخلّى عنها ، إلى « فضائل » هذه الأخلاق التى ينبغى التمسّك بها .

ولم يكن هذا التغيّر فى البناء الاجتماعى مُصْمتاً ؛ بل كان له أثره الواضح فى تغيير « البنية الثقافية » فى المجتمع . وقد رأينا من مظاهر هذا التغيّر الخضوع للقانون و « سيادته » . ونرى منها أيضا ـ هنا ـ سخرية فى المجتمع كله من الأرستقراطية التركية ، ويمثلها الباشا هنا ، سخرية مبنية على « الحقوق » الجديدة التى لم تكتسبها الطبقة الوسطى وحدها ، بل اكتسبها الناس جميعا ؛ فالمكارىّ يقول للباشا :

المكارىّ (مستهينا) : العفو ! العفو ! من أنت ومن غيرك ؟ ونحن فى زمن الحريّة ، لا فرق بين الصغير والكبير ، ولا تفاوت بين المكارىّ والأمير .

(ص ١٣)

والشرطىّ يقول للباشا ضاحكاً ، مستهزئا :

أظنّك أيّها الرجل من « مجاذيب الحضرة » فى « الإمام » . هلّم معى إلى القسم ؛ فإن هيئتك تنبىء عن إفلاسك وعجزك عن دفع الأجرة . .

(ص ١٥)

ولا يكون ردّ فعل الباشا إلاّ المزيد من الدهشة والذهول :

الباشا : أنا لا أتصوّر [نفسى] فى هذه الحالة التى أنا عليها إلاّ أن يكون اليوم يومَ حشر ، أو أن أكون حالمًا فى المنام ، أو أن يكون « الداورىّ » الأعظم غضب علىّ غضباً شديداً فأمر بإهانتى على هذه الصورة الشنيعة .

(ص ١٦)

وحين يقول له عيسى بن هشام عن وكيل النيابة :

ليس هذا الذى تراه بأمير ولا عظيم من عظماء الأمّة ، وإنما هو أحد أبناء الفلاحين ، أرسله أبوه إلى المدارس فنال الشهادة ؛ فاستحقّ النيابة ؛ فتولّى فى الأمّة ولاية الدماء والأعراض والأموال .

(ص ٢٢)

ـ ردّ الباشا قائلا :

. . . والذى يفوق ذلك عجباً ويزيد العقل خبالاً أن يحكم الناس فلاّح ، وينوب عن الأمة حرّاث !

(ص ٢٢)

فالحقوق التى اكتسبها الناس فى هذا النظام الجديد كان أهمها « الحريّة » و « المساواة » التى تجعل المكارىّ يقف فى وجه الباشا لاستخلاص حقه ، وتجعل الشرطىّ يسخر منه ، وتجعل ابن الفلاّح وكيلاً للنيابة . . . وهكذا وهو المنطق الذى يستخدمه عيسى بن هشام

لإقناع الباشا ـ كما رأينا ـ بالاستسلام لحكم القانون ، ويضرب له مثلاً بالحكم الذى صدر ـ ونشرته الصحف ـ ضد « أحمد سيف الدين ، وهو من سلالة الولاة والأمراء » ، وما يعانيه هذا « الغلام » من ضيق فى سجنه ، على الرغم من كل الوسائل التى طُرِقت لـ « استعطاف القلوب ، والتماس العفو » ؛ ثم يعلّق عيسى بن هشام :

> انظر أيها الباشا كيف وصلت بنا الحال فى المساواة . . فكيف ترفع بنفسك بعد ذلك ، وتأبى الخضوع للقانون ، والامتثال لأحكامه ، والتوسّل بطرقه للخلاص مما وقعت فيه ؟
>
> (ص ٤٢)

وإذا عددنا المواقف التى يقفها الباشا وعيسى بن هشام ، والفئات التى يحتكّان بها ، فلن نجد إلا فئات مختلفة من فئات الطبقة الوسطى ، أو الفئات الطفيلية التى ترتبط بها و « تخدمها » أو تساعدها فى حركتها . فبعد البوليس والنيابة والمحكمة ، يرى الباشا تحوّل « وَقْفه » إلى أطلال دائرة ، « دور مهدمة ، وجدران محطمة ، ومسجد فى ناصية منه حانوت خمارٍ ، وفى زاوية منه دكّان عطّار ، وبجانبها حوانيت متباينة الأوصاف . . » (ص ٦٢) ـ لتبدأ رحلته مع وقفه ومحاولة استرداده ، وليلتقى بالمحامى الشرعى ، وبالعملة والتاجر الذى يصاحبه ويطوف به الراوى مجالس « كبراء العصر الماضى » ليرى أفول عصرهم ، ومجالس « أرباب الوظائف » ، و « الأعيان والتجار » ، ويلجأ به إلى الأطباء ، ويصف له طرفا من أخلاق « أهل الصحافة » . . وهكذا ، لم يترك له فئة من الفئات إلا طاف به عليها ، ليعرف أخلاقها ؛ فضائلها ونقائصها ؛ ليقول له ـ دون حاجة إلى شرح أو توضيح ـ إن هذه الطبقة هى العمود الفقرى للمدينة الحديثة ، وللنظام الجديد ؛ فعيوبها عيوبه ، وحسناتها حسناته .

وهذه الفئات أو الطوائف جميعاً متحاسدة ، متباغضة لا ترتاح كلّ طائفة إلى عمل الأخريات ، وهى ـ مع هذا ـ تحسدها على ما تحت يدها ؛ فالتجار يحسدون الموظفين على الراتب الشهرى ، الذى لا يقومون فى سبيله بعمل جاد ، وعلى علاقاتهم بعلية القوم وما هم فيه من « الجاه والمجد » . أما الموظفون فيحسدون التجار على حريتهم بعيداً عن ذلّ الوظيفة وعبوديتها ، وعلى ارتفاع عائد عملهم . وحتى داخل الطائفة الواحدة ؛ فلا تجد طبيباً يثنى على طبيب آخر ، أو محامياً يمتدح زميلاً له . . وهكذا ؛ همّ الجميع جمع أكبر قدر ممكن من المال ، وحرمان الآخرين منه ، بأىّ الطرق والوسائل ، ولو كان بالنصب والاحتيال والنفاق والمسايرة ، واستغلال البسطاء من الناس الذين يقعون فى طريقهم ، أو يلجأون إليهم لقضاء حوائجهم . إنها صورة من جوّ « السوق » و « المنافسة » الذى تخلقه الطبقة الوسطى من حولها فى أى مجتمع تنشأ فيه .

ولا يهمل المويلحى فى رسم هذه اللوحة الحيّة للطبقة الوسطى فى مصر فى القرن التاسع عشر أصغر التفصيلات وأدقها ، فضلاً عن عظيمها وجليلها . فهو ـ أولاً ـ لم يخرج من القاهرة بوصف المدن الكبرى الموطن الأصل لنشأة هذه الطبقة فى مصر ، و « المحل المختار » لممارسة نشاطها . وهو ـ ثانيا ـ لا يهمل « النباتات الطفيلية » التى تلتف بجذع الشجرة ، تتغذى على ما تتغذى به ، وترتوى من ريّها ، لكنها ـ بالنسبة إلى الطبقة الوسطى ـ تؤدى لها خدمات جليلة لا تستطيع هى بنفسها القيام بها ؛ فكأن الطبقة الوسطى لا تقوم إلا بهذه الفئات . والمويلحى يرصد من هذه الفئات : صبية المحامين ، والخليع ، والتبيع . . وغيرهم ، يقوم عملهم على الإيقاع بالضحايا واصطياد الفرائس ثم إسلامها إلى أصحابهم من المحامين أو أصحاب محلات اللهو أو القمار . . الخ .

* * *

غير أن أشدّ الظواهر لفتاً لنظر المويلحى فى الحياة الجديدة ، والتى يلفت نظر قارئه إليها فى كثير من القلق ، بل بكثير من الهجوم العنيف ، أن هذه التغيرات جميعا فى المجتمع المصرىّ لم ترتبط بتطورٍ حقيقى للمجتمع نفسه ، بل هى طفرات مجلوبة إليه أو مفروضة عليه من جرّاء الاستخذاء أمام النظم الأوربية ونقلها دون وعى بالمخاطر الحقيقية لهذا النقل ، ولهذا الفرض على بنية إجتماعية ليست مستعدّة لتقبّل هذا النظام الجديد : ليست مستعدّة بطبيعة تطورها التاريخى ، وليست مستعدّة بطبيعة ميراثها الثقافىّ التاريخى من العقائد ، والعادات والتقاليد .

وقد رأينا كيف هاجم نقل القوانين الفرنسية لتطبيقها فى مصر ، بما فيها من مواد تناقض ، التناقض كله ، عقائد الناس وعاداتهم وتقاليدهم ، وبإجراءاتها المعقدة الغريبة ، التى يزيد تعقيدها وغرابتها أميّة أكثر الناس المضطرين للتعامل مع القانون ، مع فساد القائمين على أمره أصلا ؛ الأمر الذى يجعل من الناس فريسة سهلة « لمؤسسات » النصب والاحتيال والابتزاز ، ويجعل الحقّ والعدل ، إن لم يضيعا ، فهما بطيئان بطءاً يورث اليأس والإحباط .

ويزيد على استخذاء السلطات الحاكمة أمام القانون الأوربى ، فى مقابل إهمال الشريعة الغرّاء ، واستخذاء شباب الأمة ، حتى الذين يقومون منهم على وظائف عالية وحساسة ، كالقضاء ووكلاء النيابة ، أمام أسلوب الحياة الأوربية فى أحطّ صورة . فجُل التفاتهم إلى مازرعه الأوربيون فى نفوسهم من حبّ التباهى الفارغ والمظاهر الكاذبة ؛ وهم يجرون خلف الثياب الأوربية ، والكتب الأوربية ، والجرائد الأوربية ، والنساء الأوربيات ، وأن يكون ضيوفهم أوربيين ، وهم يتصوّرون أن الأوربيين يعيشون حياتهم فى البارات والخمارات والمراقص ، التى تغصّ ـ فى « الحديث » بالسكارى المتعاركين على رضا امرأة ساقطة تتاجر بهم جميعا وتبتزهم جميعاً . بل إن وكيل النيابة يحكى لأصدقائه أن (فلانا) انتحر لا لأزمة مالية أو صحية أو غيرها ، ولكن لأن الانتحار كان (موضة) ـ أوسْتَة ، بتعبير المويلحى ـ فى باريس فى تلك الأيام !

وحتى ما جاءهم من الغرب من فنون ووسائل ، هى فى الغرب وسائل لصنع التقدّم ورعايته ، وتأكيد مفاهيمه فى نفوس الناس ، وتنشيط دمائه فى شرايين الحياة الغربية ، كالمسرح والصحف ، مثلا ـ تحوّل عند الشرقيين إلى أدوات للهو والعبث ، والنفاق ، وتكريس التخلّف ومفاهيمه . فصورة دار المسرح فى « الحديث » صورة مكان لاجتماع العشّاق وتبادل الهوى ؛ فالتمثيل تافه ، والموضوعات ساقطة ، تقدّم « على طريقة يمجّها السمع ، ويعافها الطبع ، وبكلام مبهم ، وألفاظ لا تفهم ؛ كأنهم حداة فى مفازة ؛ أو سعاة فى جنازة ؛

وهم فى أزياء متعاكسة ، وأشكال غير متجانسة ، وثياب تنافرت ألوانها ، على أشخاص تباينت أوطانها . . » (ص ٢٧٩) : بل يزيدون على هذا ــ العبث بالتاريخ ويعظمائه من القادة والخلفاء والمثل الشعبية العليا فى الرجولة والشجاعة ، « وماذا ترى فى أبى جعفر عاشقاً ، وأبى مسلم مغنياً ، وأبى الفوارس راقصاً ، كما يجترىء عليه أهل هذا الفنّ ؛ وذلك أكبر إهانة للأسلاف ، وأعظم خرف فى التاريخ » (ص ٢٨٤)

فالشرقيون لم يكتفوا بنقل الفن « الغربى » فحسب ، بل زادوا فأفسدوه ، ثم عادوا فجعلوه أداة لإفساد التاريخ القومى وتلطيخ التراث .

وهذا نفسه ما فعلوه بالصحف ، التى يقوم على أمرها فى الشرق جماعة « فيهم الفاضل وغير الفاضل ، واتخذها بعضهم حرفة للتعيّش بها ؛ والتكفّف على أية حال كانت ؛ فلا تجد بينهم وبين أهل الخرف وباعة الأسواق فرقاً فى الغش والخداع ، والكذب والنفاق ، والمكر والاحتيال ، للاستلاب والاغتيال .

عمّروا موضعَ التصنّع فيهم ومكانُ الإخلاص منهم خرابُ

فذهب منها الغرض المقصود ، وسقط شأنها بين العامة ، بعد أن سفل قدرها عند الخاصة ؛ وأصبح ما كان يُرجى فيها من النفع دون ما تجلبه من الضرر » (ص ٤١)

فالشرق لم يكتفِ بالاستسلام للمثل الأعلى الغربى ، لكنه أفسد هذا المثل الأعلى نفسه بالتعلّق من الغرب وحضارته بالقشور ، ونقل عنها ما لا يفيد ولا ينفع ، بل نقل ما يقتل الهمم ، ويشد الرجولة والنخوة ! فضاعت أجياله المختلفة بين تراث تربّوا عليه وعاشوا ولا يستطيعون التخلّص منه ، ويفرض عليه « التغريب » أن يسخروا منه ، وقيم الغرب وثقافته وأسلوب حياته ، التى لا يحسنونها ، ولا تعينهم تجربتهم التاريخية على التواؤم معها ؛ فأصبح الشباب مسخاً مشوهاً ، ضائعاً ، متخاذلاً ؛ أما الشيوخ فقد جلسوا يجترون الماضى ويعيشون على ذكرياته ، ناسين ــ أو متناسين أن الزمن لا يرحم ، لأنه لا يتوقف لأحد !

- ٧ -

غير أن المويلحى لا يكتفى فى « الحديث » برصد هذه الظواهر وتصويرها وتحليلها ، فحسب ، بل هو ــ أكثر من هذا ــ يكشف عن رؤيته الخاصة ، ورؤية قطاعات مختلفة فى المجتمع ، من هذه الظواهر نفسها .

لقد كتب « الحديث » فى فترة تحوّل خطيرة من تاريخ المجتمع المصرى ؛ تحوّل من الخضوع لأرستقراطية حاكمة من الأتراك والمماليك ، إلى بدء نشأة الطبقة الوسطى المصرية ، وبدء مشاركتها الفعّالة فى إدارة دفّة الحياة المصرية ؛ ومن الوقوف عند ما كانوا يتصوّرون أنه التراث ، فى الفقه والأدب والتاريخ والفكر الاجتماعى والسياسى ، إلى اتساع أفق هذا التراث نفسه ، من جهة ، والتعرف على النتاج الغربىّ الثقافىّ ، من جهة أخرى . وكان لهذا التغيّر الاجتماعى ــ الثقافىّ أثره المباشر على نشأة « المؤسسات » الحديثة ــ على النمط الغربى ــ والتى أعادت تنظيم المجتمع المصرىّ تنظيماً جديداً يلائم هذه التغيّرات وهذا « التحديث » .

ولم يكن هذا التغيّر قد استقرّ نهائياً ــ بطبيعة الحال ــ فى هذه الفترة ، ولم يكن قد أثمر ثماره كلها ؛ ومن ثمّ لم يكن قبوله عاما ، بل لم تكن الأكثريّة قد قبلته ، أو حتى فهمته ! بخاصة أن هذا التغيّر كان مصحوباً ــ ضرورة ــ بانقلاب فى نظام القيم التقليديّة السائدة ، لتُستبدل بها قيمٌ جديدة ، سواء كانت قيماً ناشئة ــ نشأة طبيعية ــ بحكم طبيعة الطبقة الجديدة نفسها وتطوّرها ، أو كانت قيماً استوردتها هذه الطبقة لنفسها من المجتمعات الغربية . وفى الحالين تظلّ هذه القيم غريبة على المجتمع الذى تعيش فيه ؛ لعدم تعوّد هذا المجتمع على هذا اللون من القيم وهذا النمط من الحياة ؛ لأنه ليس نابعاً من تراثه الخاص أو من تطوّره التاريخى الذاتى ، ولعدم قدرة سائر الطبقات ــ والأجيال ــ على معايشة هذه القيم الجديدة وهذا النمط الجديد من الحياة ، والاستجابة لها .

لهذا كله لا تفاجئنا الدهشة ، بل الذهول ، الذى يعترى الباشا وهو يرى هذا المجتمع الجديد ــ القديم ، ويعيش فى قلب نظمه وقيمه الجديدة ، ويصطدم بها ، وبمن يمثلونها من أفراد أو فئات اجتماعية . إنه أمر طبيعىّ ؛ لأن هذا المجتمع ، وإن احتفظ بمظاهره الخارجية ، وكثير من قيمه الداخلية فى الحقيقة ، صدم الباشا بعدد من الظواهر والقيم والأفكار التى تمثّل نقيض ما كان يعيش عليه ويعيش عليه « مجتمعه » ؛ فهو يمثّل الماضى فى مواجهة الحاضر ، لكنه لا يمثّل الماضى المنزوى بين أطلال ماضيه ، المعتزل لهذا الحاضر ، بل هو يحاول ــ على الأقل ــ أن يعرف هذا الحاضر ، ويفهم جذوره ، ويدلى برأيه فيه .

أما الراوى فهو جزء من هذا الحاضر ، يعرفه ، ويفهمه ، لكنه ليس بالضرورة على وفاق معه . إن الراوى يشرح للباشا ما غمض عليه ، ويقود خطواته فى غابة هذا الحاضر الغريب عليه ، لكنهما ــ على اختلاف عصريهما ــ يلتقيان فى « الرؤية » ، أحياناً ، ويختلفان أحياناً أخرى .

وموقف الباشا ــ بعامة ــ مزيج من الدهشة والاستنكار ــ فى البداية ــ ثم السكون والاستسلام ــ بعدها ــ ثم السعى الدائب إلى أن يرى ما يدور حوله ، ويعرفه ، ويعرف جذوره ، حتى يصل به الدأب فى المعرفة والرغبة فى الاستطلاع أن يقوم ــ مع الراوى وصديقه ــ برحلة إلى أوربا « للبحث والنظر فى أصول المدنيّة الغربية ظاهرها وباطنها ، وأن أقف على خافيها وباديها فى أرضها وديارها » . (ص ٢٩٠)

وهو موقف لا نعجب له ، بل يحمد له قدرته على التخلص ــ بسرعة نسبية ، إذا قيس بغيره من أبناء عصره الذين أدركوا العصر الجديد ، فآثروا أن يظلوا يعيشون فى الماضى وخرافاته وأوهامه ــ من شعور الاغتراب الذى انتابه بعد أن عرف حقيقة ما حدث له ، وحقيقة ما يحدث حوله ؛ فقد وجد نفسه ــ دون إنذار سابق ــ فى عصر غير عصره ، وفى مجتمع مختلف عن ذلك الذى تعوّد العيش فيه ــ وإن يكن فى المساحة المكانية نفسها ! ــ وفى مكانة غير المكانة التى اعتاد عليها ، فصدم وقاوم ، وتمرّد لكنه ــ فى النهاية ــ استسلم ثم

ودّع هذه الحال المرتبكة ، المضطربة نهائيا ، وأسلم نفسه للمعرفة والوعي .

أما الراوى فإن رؤيته وموقفه هما اللذان يحتاجان ـ فى الحقيقة ـ إلى الوقوف والتأمل ، لأنه ابن لهذا المجتمع ، ولهذا العصر ، ولهذا التغير ـ ولهذا فهو يعرفه ـ ويفهمه ، ويقود خطوات الباشا المضطربة فيه ، لكنه ليس بالضرورة متفاهما معه ، أو راضيا به أو ـ على الأقل ـ راضيا عن كل ما فيه . فهو يدافع عن بعض مظاهر هذا التغير ويهاجم بعضها الآخر ، فى حين يفهم ضرورة بعض مظاهره ، لكنه يريد أن يصلح من وضعه ليستقيم ، وهو فى أثناء هذا كله ـ يضطرب أمام ظواهر لا يملك لها تأييدا أو رفضا ، أو ـ إذا أردنا الدقة ـ إنه يدافع عنها ، ثم يعود فيستسلم للمهاجمين أو حتى قد يهاجمها نفسه .

فعيسى بن هشام ليس ضد التعليم على النظام الحديث ، الذى تغلب عليه العلوم الطبيعية فى صياغتها الغربية ، لكنه ينتقد فى سخرية مريرة ـ أن يكون الهدف منه مجرد الحصول على الشهادة التى تتيح لحاملها « الاستيلاء على مرتب من وظيفة يزيد على الدوام ويرقى » ؛ لأن ما يستحق الاهتمام حقا هو العلم ذاته .

وقد رأينا هجومه أيضا على نقل القانون النابليونى بخيره وشره لتطبيقه على مجتمع لا يعرفه ولا يعرف أصوله الفقهية ، لكنه ـ فى الوقت نفسه ـ يتفهم « ما يقضى به تجدد به حالات الزمن ، وتتخالف عليه العصور » ، مع وقوف فقهاء المسلمين عند اجتهادات السلف « واقفين عند الحد الأدنى لا يتزحزحون ولا يتململون معتقدين أن الدهر دار دورته ثم وقف ، وأن الزمن تحرك حركته ثم سكن . . ومن هنا تولّدت الحاجة إلى إنشاء المحاكم الأهلية بجانب المحاكم الشرعية » (ص ٣٢) . فموقف الرجل هنا واضح ؛ إنه « يفهم » لكنه لا يوافق ، بل يرفض ويهاجم ؛ ليس لتحول النظام القضائى إلى نظام معقد ، معذب قد تضيع فيه الحقوق والعدالة أحيانا ، لكنها بطيئة دائما على أى حال ـ ليس لهذا فحسب بل الأهم من هذا والأخطر أن هذا النظام يكرس نهائيا ـ القطيعة بين القائمين من الشباب على هذا النظام وتراثهم الفقهى ؛ وهم شباب تربى على النظام الحديث غير الدينى ـ فى التعليم ، والشباب يسهل استمالته ـ وقد نحى الكهول والشيوخ لأنهم لا يستطيعون القيام بأعباء هذا النظام ومناصبه « لخلوهم من علومها الجديدة ، وجهلهم بفنونها الحديثة » ـ فأصبحت مصادرهم فى فقه القانون غربية بالضرورة ، وحل « بد لُوز » و« جارو » و« بودرى » و« فوستن هيلى » فى فقه القانون الوضعىّ محل « ابن عابدين » و« الهداية » فى فقه الشرع . ومن ثم أصبح المفكرون الغربيون ـ الملحدون ! ـ المثل الأعلى أمام هؤلاء الشباب ، يقرأون كتبهم ويقلدون ما شاع عن سلوكهم ، وتصبح لغتهم ـ الفرنسية أو أى رطانة غربية ـ هى لغة المثقفين فى مناقشاتهم العلمية ، (فالنائب يناقش بها صاحبه) ، وهى لغة المجتمعات « الراقية » . أو التى تدعى ذلك ـ (الشباب الذين كانوا بصحبة حفيد الباشا فى الفندق) ، بل إن صحبة الأجانب أو دعوتهم دون معرفة « فخر ومجد » (صاحب العرش) دعك من الثياب الأوربية ، و« السُّنن » الأوربية هى المثل الذى يحتذى ويدفع الشباب فيها أضعاف ما يدره عمله ، أو حتى يدفع لتقليدها حياته !

ولهذا لا يكف الراوى ـ أو المويلحى ـ عن هجومه على تطبيق القانون الفرنسى فى مصر وإهمال الشريعة ، ليس فحسب لأسباب دينية ـ كما قد يتبادر إلى الذهن الخالى ـ بل لها ولأسباب أخرى اجتماعية وتربوية ، إنه يحاول أن يمنع عن الشباب ـ أو من بقى منهم سليما ـ الوقوع فى « الغربة الثقافية والحياتية » القاسية ، بالانقطاع عن الجذور ، والاستسلام للغرب وثقافته ، أيا كان نوعها .

وإذا كان المويلحى « يعد المثال الأعلى للحياة الاجتماعية فى مصر هو الطبقة البرجوازية[١٥] ، فإنه . كما أشرنا غير مرّة ـ يعطى حركة هذه الطبقة الوليدة أكبر عنايته فى « الحديث » ؛ وهو يصورها حركة مضطربة ، فردية ، مفرغة من الهدف العام ، مثقلة بأعباء المعارك المنهكة بين أفرادها من جهة ، وبين فئاتها ، من جهة أخرى ، ومع قوى خارجية تزاحمها مكانها ومكاسبها من جهة ثالثة .

والمويلحى يريد أن يصلح من « أخلاق » هذه الطبقة وينبهها إلى جوانب فى سلوك أفرادها تعدّ نقائص ينبغى التخلص منها ؛ إنه لا ينقد ليهدم ، بل ليصلح[١٦] . وفى سبيل هذا الإصلاح يقدم ـ دائما ـ من كل فئة نموذجين متقابلين ، يمثل أحدهما السلوك الشائع وهو سلوك معيب يقوم ـ فى الغالب ـ على النفاق ، وانتهاز الفرص ، بل على الخداع والابتزاز ، بهدف الكسب من أى السبل ، ولو كانت غير مشروعة ، أو على حساب الآخرين . أما النموذج الآخر فيقدم سلوكا مثاليا يستهدف البحث عن الحق والعدل ، والخدمة الحقيقية المخلصة للناس . وهذه النماذج المتقابلة نرى منها المحامين والأطباء أمثلة .

ويسبق تقديمه لنماذج المحامين والأطباء تقديمه للصحف التى كان انتشارها بين الناس جديدا على الباشا ـ فقد عرف عصره « الوقائع الرسمية » التى كانت توزع فى الدوائر الرسمية فى طبعتين ، إحداهما عربية والأخرى تركية (ص ٢٨) ـ والتى تقوم على « انتشار الحمد للفضيلة ، والذم للرذيلة ، والنقد على ما قبح من الأعمال ، والحث على ما حسن من الأفعال ، والتنبيه على مواضع الخلل والتحضيض على إصلاح الزلل ، وتعريف الأمة بأعمال الحكومة النائبة عنها حتى لا تجرى بها إلى غير المصلحة ، وتعريف الحكومة بحاجات الأمة لتسعى فى قضائها . . (ص ٤٠) . ولكنها كعادة الشرقيين ـ لم تخلص إلى هذه المهمة الجليلة ؛ فمن القائمين على أمرها « الفاضل ، وغير الفاضل » ؛ فانحرفت عن طريقها و« ذهب منها الغرض المقصود ، وسقط شأنها بين العامة بعد أن سفل قدرها عند الخاصة » (ص ٤١) ، وإن يكن الأمل فى إنقاذها لم يضع « ومن العقلاء من لا يزال يرجو من الأيام أن تدور يوما بتهذيب هذه الحال ، ورفع هذه الصناعة إلى الدرجة اللائقة بها من الشرف وعلو القدر » .

وهو إذ يضع هذين النموذجين المتقابلين ـ دائما تقريبا ـ لا يهدف فحسب إلى أن يرسم « نوعا من الصراع » ، بل يهدف أيضا إلى تحقيق هدفه بالكشف عن « أخلاق » هذه الفئات المختلفة للطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى .

لكن المويلحى ـ أو الراوى ـ يضطرب أمام فن وافد من الغرب هو فن المسرح . فهو يبدأ ـ كعادته دائما ـ بوصف وضعه عند الغربيين . فإذا هو « أصل التثقيف والتأديب ، ومنبع الفضائل ومحاسن الأخلاق ، يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ، وهو عندهم توأم الجرائد ؛ هذه تعظ ، وهذا يعظ بالنظر ، فيغرس فى النفوس صورة

الفضيلة مجسمة للأبصار ، بما يعرضه على الناظرين والسامعين من تاريخ أهل الفضائل فى الأزمان الغابرة أو الحاضرة ، ويفعل فى النفوس ما لاتفعله الرواية والخبر (ص ٢٨١) . ويبين للباشا . بعد هذا ــ أن مايراه ليس هو المسرح فى أصله ، فهو فى مصر ما يزال حديث عهد ، ولم يصل بعد إلى حاله عند الغربيين من الإتقان والجودة ، فضلا عن أن الناس ــ الجمهور ــ ما يزالون يجهلون « أصل الغرض المقصود منه ، فحسبوه لونا من ألوان اللهو » . بل إن عيسى بن هشام يعتذر عن « الذين يشتغلون بهذا الفن فى تقصيرهم » ، لحاجتهم إلى المساعدة التى تبذلها الحكومة للفرق الغربية وتهمل الفرق الوطنية !

إلى هذا الحدّ يبدو عيسى بن هشام غيوراً على فنّ المسرح مقدِّراً له « أصل الغرض المقصود منه » ، حتى يعده « أصل التثقيف والتأديب ، ومنبع الفضائل ومحاسن الأخلاق .. الخ » ، وحتى يدافع عن الفرق الوطنية فى مواجهتها للفرق الأجنبية ، ويعتذر عن العاملين فيه بحداثة الفن وجهل الجمهور .

لكنه لا يلبث أن يسلم حبل الحديث إلى الصديق الذى يجالسهما ؛ ليؤكد الصديق أنه ليس لهذا الفن « لو تم لأصحابه ما يبغونه من وفرة المال ، أن يصلوا به إلى حدّ الإتقان المطلوب ، وأن يكون له النفع المقصود فى تربية الأخلاق وحسن الآداب » ، محتجاً بأسباب دينية واجتماعية وتاريخية ، ويقول إن المسرح ــ الغربى الأصل ــ لم يفد الغربيين أنفسهم أدنى فائدة ، بل إنه أضرّ بهم وضرره بينهم اليوم ظاهر ، ونفعه غير باد ، لأنه كشف عن خفايا الرذائل التى يندر حدوثها فنشرها !

هذا الحديث هو الذى ينهى الحوار بينهم حول فن المسرح وأوضاعه ، ودوره فى المجتمع ، وضرورة نقله عن الغرب ، وهل فى نقله الخير أو الشر . وأن ينتهى الحوار ــ الذى بدأ ، كما رأينا ، بالدفاع الحار عن المسرح والفرق الوطنية ــ بالهجوم ، يطرح أحد احتمالين ، إما أن الراوى ــ أو الكاتب ــ يوافق على هذا الكلام ، فيكون تناقضه واضحا (وهو مالا نميل إليه) ، أو أنه لا يوافق الصديق على كلامه ، لكنه لا يملك من الحجج ما يمكنه من الردّ عليه . والاحتمالان كلاهما ــ كما هو واضح ــ يكشفان عن اضطراب موقف المويلحى من هذا الفن العريق ــ فى الغرب ــ الوليد فى المنطقة .

***

وإذا كان المويلحى قد اضطرب أمام فن المسرح ، فإن القلم لم يهتز فى يده لحظة أمام رموز المجتمع التقليدى ، لم تكن مطروحه للنقاش من قبل . وقد رأينا هجومه الجارف على الفقهاء ؛ كسلهم وتراخيهم العقليين ونفاقهم ، حيث جعلهم من الأسباب الأساسية التى ألجأت إلى القانون الغربى ــ الفرنسى الذى لم ينج من الهجوم أيضا ، من منطلق أساسى ، هو أن الشريعة الغراء ثابت من ثوابت المويلحى التى لا يرقى إليها النقاش أو الجدل ــ وهذه نقطة محورية فى « رؤيته » ــ فهى فوق الزمان والمكان ، وليست فى موضع مقارنة مع القانون الغربى الوضعى ؛ غير أن باب الاجتهاد مفتوح فى إطار الأحكام الأساسية للشرع ــ استجابة لتغير الظروف والأحوال . ومن ثم كان هجومه على الفقهاء الكسالى لأنهم أتاحوا للمغرضين إهمال الشريعة وإحلال القانون الوضعى محلها .

وهو جزء ــ فى الوقت نفسه ــ من هجوم شامل ــ كما أشرت ــ على معاقل « الثقافة التقليدية » ، فى السياسية والاجتماع ، وطرق الحياة نفسها . وأول ما يتعرض لهذه الموجات الهجومية الدافقه كسل المصريين وتراخيهم ، وعدم عشقهم للمغامرة وروح الجد والنشاط التى يتميز بها الغربيون والتى أورثت الغربيين حب الحركة والعمل ، والقوة ، ولو كانت للاغتصاب ، كما فعلوا مع المصريين أنفسهم ؛ فقد اغتصبوا حقوق المصريين على أرض مصر :

ولما كان الأجانب هم أحق وأولى بالغنى لسعيهم وجدهم ، وكان المصريون أخلق بالفقر وأجدر ، لإهمالهم وتوانيهم ، كان معظم القضايا التى تحكم فيها هذه المحاكم المختلطة لابد أن تنتهى بسلخ المصرى من ماله وعقاره . (ص ٣٤)

ويقول المحامى :

.. هكذا قدّر المصرى لنفسه ، وتبدل سعده بنحسه ، واقتنع من دهره بالدون وبالطفيف ، ورضى بالقسم الخسيس الضعيف ، فبات محروماً تحت ظل إهماله وخموله ، وغدا بائساً فى سباته وذهوله . وما زال الأجنبى يسعى ويكدّ ويعمل ويجدّ ، وينال ثم يطمع ، ويسلب ثم يجمع ، والمصرى يبذّر بجانبه ويسرف ، ويبدد ويتلف ، ويتحسر ثم يلهو ، ويعجز ثم يزهو ، ويفتقر ثم يفتخر ، فتساوى السيد والمسود ، وتشابه الحاسد والمحسود ، وتعادل الرفيع والمنيع ، بالحقير والوضيع ، واشتركنا كلنا على السواء ، فى منازل الشدّة والبلاء .. وكذلك تكون عاقبة من يلقى للأجنبى بيديه ومن أعان ظالما عليه .. (ص ٥٢)

فالإهمال والخمول والسبات والذهول من المصريين يقابلها الجد والعمل والسعى والدأب من الأجانب ، والتبذير والإسراف يقابلان بطمع الأجانب وسلبهم وجمعهم ، والمصريون لا يلتفتون حتى إلى ما يعانون من ندم ، بل يلهون عن ندمهم وعجزهم بالزهو والفخر ، فكأنهم أعانوا ظالميهم على أنفسهم ، وأسلموا قيادهم إليهم ، فما الظالم إلا ظالم وراض بالظلم أوساكت عليه !

ثم يلتفت ــ بعد ذلك ــ إلى الأمراء والحكام ، الذين عاثوا فى الأرض فسادا ؛ فما كان همهم إلا الجمع ، ولو على حساب الأرامل والأيتام ، واتخذوا الحكم تجارة يرجون من ورائها الغنى والثروة ، واجترأوا على الله وأحكامه ، وكلفوا العلماء شططا فى إخضاعها لأهوائهم . فالمحامى ــ مرة أخرى ــ يقول للباشا :

إنا لنعلم ، يا معشر الأمراء والحكام أنكم قضيتم الأعمار فى جمع الحطام ، واتخذتم الحكم والسلطان تجارة من التجارات ، وبضاعة من البضاعات ، ترجون منها الغنى والثروة ، ولم تكونوا تعلمون للحكم من مزية سوى اكتناز الأموال واستلاب الحقوق ، وابتزاز الدراهم من دماء الأرامل والأيامى ، وانتزاع الأقوات من أفواه الأطفال واليتامى .. واجترأتم على الله فى أوامره

ونواهيه وكلفتم العلماء بتأويلها على أهوائكم فأوّلوها لكم لا نحصار الأرزاق في أيديكم ، واحتياجهم إلى ما يقتاتون به من فضلات عيشكم ؛ فالوزر عليكم وعليهم ، ولكنه عليكم أعظم وفوقكم أثقل . . (ص ٥٨)

وليس في هذا أي تناقض أو تخفيف من مسئولية « العلماء » عما حدث ، لكنه يؤكد ـ هنا المشاركة في المسئولية بين الحكام والعلماء في هذا الجانب الخاص بفرض تأويلات للشرع تبيح لهؤلاء أن يفعلوا ما فعلوا بالناس .

إن المحامي هنا ـ يهدم أساساً من أسس الثقافة التقليدية ـ يقوم على أن «العلماء في خدمة الأمراء » ، وهو أساس غير مكتوب ! ثم يستمر في حديثه إلى الباشا مؤكدا مبدأ الانتقام من كل طاغية بطاغية أقوى منه :

. . وياليت أولادكم وأحفادكم خففوا عليكم من الإثم في جمعها من دماء المصريين بإنفاقها بينهم (أي : بين المصريين) وتبذيرها فيهم ؛ فيكون ذلك منهم كرد بعض الحق إلى أهله ، ولكن البلاء أنها ذهبت جميعا إلى أيدي الأجانب والغرباء . وكأن الدهر سلط المماليك على المصريين ينهبون أموالهم ويسلبون أقواتهم ثم سلطكم عليهم لسلب ماجمعوه ، ثم سلط عليكم أعقابكم فسلموا مجامع ذلك للأجانب يتمتعون به على أعين المصريين ؛ والمصريون أولى بالقليل منه . وما دفع بأعقابكم إلى هذا اللين والتسليم إلا ماورثوه عنكم من الاحترام لشأن الأجنبي , والاحتقار لجانب المصري ؛ وأنكم لم تكتفوا بأن تكونوا أربابا للمصريين حتى أشركتم معكم الأجنبي في تلك الربوبية ، فغلبكم عليها ، وأشرككم مع المصريين في العبودية ، وتشابهت الموالي بالعبيد . . (ص ٥٨ - ٥٩)

فقد خلف « الأمراء والحكام » خلف أضاعوا ما جمعه آباؤهم بالاغتصاب والظلم ، وليتهم أضاعوه بين أصحابه ، بل سلموه خالصا ليد الأجانب ، اتباعاً لسنة آبائهم في احترام شأن الأجنبي والتعظيم لشأنه ، «فالأيام دول » ، والدهر يسلط على كل طاغية من هو أكثر منه طغياناً وكفرا . وهو مبدأ منطوق ثنايا « الدهر » الدوار ، الذي لا يبقى حالاً على حال . ولنلاحظ ارتباط هذه الفكرة بالفكرة التي طرحها من قبل عيسى بن هشام عن كسل الفقهاء وإهمالهم في ملاحقة الزمن وتغيراته ؛ فكأنهم يعتقدون « أن الدهر دار دورته ثم وقف ، وأن الزمن تحرك حركته ثم سكن » ، غير ملتفتين إلى ما تجرى به أحكام الزمن في دورته ولم يفقهوا أن لكل زمن حكما يوجب عليهم تطبيق أحكام الشرع على ما تستقيم به المصلحة بين الناس » (ص ٣٢)

ثم يضيف عيسى بن هشام سببا آخر لانهيار ـ المجتمع التقليدي يتمثل في أن هؤلاء « الحكام والأمراء » كانوا يحسبون أن ما يقع لهم « بالاتفاق أو المصادفة » من أن تولى الحكم هو سنة مطردة لا محيد عنها ،

ومن ثم لم يحسبوا هم أنفسهم ـ حساباً لتطورات الزمان وتقلباته ، وخلت أيديهم مما يستعينون به على هذه الأحوال المتغيرة ، لأنهم حسبوا أنفسهم ـ أيضا ـ صنفاً غير الناس جميعا ـ يقول عيسى للباشا :

ليس لمثل حالتكم غير الأسف منا والتوجع لكم ، فقد تمكن الاعتقاد في رءوس الحكام أن ما يقع بالاتفاق لهم أحيانا من ولاية الأحكام هو قياس مطرد وصراط مستقيم ، لا ملجأ لكم سواه في وجوه المساعي وممارسة مطالب الحياة . وقامت الولاية عندكم مقام بقية الآلات والصناعات التي يجتني أهلها منها ثمر الارتزاق والتكسب ، فإذا خلت أيديكم منها واعتزلتم الأحكام ، تقطعت بكم الأسباب . وضاقت بكم السبل في وجوه المعايش كما تصاب يد الصانع بالشلل ، فيتعطل العمل ، ويصبح كلا على كاهل الجميع ، يرجو الموت كما رجوت . ويتمنى راحة العدم كما تمنيت . وكأنكم ـ أيها الحكام صنف فوق أصناف الخلقة ، لكم نصيب من العيش دون سائر الخلق ؛ فلا تكونون إلا فوق ذهب العرش ، أو فوق خشب النعش . . وكان الأولى بكم أن تكونوا كالناس في معايشهم ؛ لكل إنسان آلة بيِّنةٌ من صناعة أو حرفة أو مهنة يحسن بها التعيش والارتزاق ، حتى إذا أنتم نزلتم عن تلك العروش دخلتم في بقية الأحياء من أفراد الجمعية تنفعون وتنتفعون . (ص ٦٠)

والأفكار المطروحة في هذا الحديث تضرب ـ من جديد ـ في جذور « المجتمع التقليدي » ، وتطرح أيضا بدائل « المجتمع الجديد » الذي كان يحلم به مفكرو هذا العصر ـ الطهطاوي بخاصة . فالفكرة الأولى التي يهدمها أن تتحول « الصدفة أو الاتفاق » ، بتولية هؤلاء الحكام أمر الحكم ، أن تكون قياساً مطرداً أو صراطاً مستقيماً . وعلى هذا فلم يكن هؤلاء « الأمراء والحكام » يحسبون حساب أن تخطئه الولاية أو يعزل عنها وهو لايحسن شيئا من « الآلات والصناعات التي يجتني أهلها منها ثمر الارتزاق والتكسب » ؛ فلا خيار أمامهم إلا ذهب العرش أو خشب النعش !

وإذا كانت النتيجة الحتمية لسيادة هذه الأفكار أن ظن هؤلاء الحكام أنفسهم «صنفاً فوق أصناف الخلقة » لهم نصيب من العيش دون سائر الخلق ، فالبديل هو الإيمان بـ « المساواة » وأن يكونوا « كالناس في معايشهم » ؛ يحسنون عملاً أو حرفة تنفعهم يوم ينزلون عن عروشهم من جهة ، وتمكنهم من الانخراط في المجتمع « الجمعية » فينفعوا وينتفعوا من جهة ثانية .

أما الفكرة الأخطر ، الكامنة وراء هذا الحديث ، فهي أن «الحكم والولاية » ليسا حرفة تحترفها فئة من الناس ، عاطلة عن أي مواهب أخرى حتى عن موهبة الحكم ، ومع هذا فهي تظن نفسها فوق البشر ؛ في طبيعتها وفي حقوقها ، ولو كانت حقوق الظلم والاغتصاب !

وتترتب عليها النتيجة الضرورية ، وهي أن « الحكم والولاية »

حق لمن يثبت لنفسه وللناس ، أحقيته بالمواطنة الصالحة « ينفع وينتفع » فى إطار « الجمعية » ، أولا ، ثم يثبت لنفسه وللناس أيضا ، قدرته على القيام بأعباء الحكم وواجباته ، بعيداً عن المفهوم القديم ـ المنهار ؟! « أنه تجارة من التجارات وبضاعة من البضاعات » !

***

وهكذا ضرب المويلحى « البناء التقليدى» للمجتمع المصرى وأسسه التى بدأت فى الانهيار ، معتمداً فى بناء لبنات المجتمع الجديد ـ الذى بدأت بذوره فى الإنبات ـ على الشريعة الغراء فى صفائها ونقائها ! بعيداً عن الأهواء والمصالح ، وبريئة من الكسل والتراخى ، مفتوحة الباب للاجتهاد الأصيل المعتمد على نقاء النفس وصفاء العقل والتطهر من أدران المصلحة والهوى .

كما يعتمد بناء هذا المجتمع الجديد على أسس راسخة من الحرية والمساواة والعدل ، والإيمان الذى لا يتزعزع فى قيمة العمل ، وفى أن القيمة الحقيقية للإنسان هى « قيمة ما يحسن » ومايقدمه لمجتمعه حق « ينفع وينتفع » .

غير أن كثيراً من السلبيات تعطل الانهيار النهائى للبناء القديم ، كما تـؤخر فى الوقت نفسه إرساء الأساس الراسخ للبناء الحديث ، فنراه يتناول هذه السلبيات فى خلال « الحديث » كله محذرا منها، ومؤكدا على ضرورة التخلص منها لاكتمال « المشروع » . فهو يلفت كما رأينا ـ ويحذر من ظواهر السلبية والكسل والتراخى ، ومن الفردية والاضطراب فى حركة الأفراد ـ لغياب الهدف العام ـ حتى لكأن كل فرد فى المجتمع يعمل لحسابه الخاص ، وتدور حساباته كلها حول المكسب والخسارة ، ولو أتى ما يحصل عليه من أخس الطرق فى التعامل ؛ فشاع ـ فى المعاملات بين الناس ـ الغش والاحتيال والخداع والنفاق والتراخى والإهمال ـ وهو يرصد هذه الظواهر فى عمل فئات تتميز أعمالها بالحساسية ، وتعود نتائجها على الناس مباشرة ؛ من القضاة ووكلاء النيابة والمحامين والموظفين والتجار وحتى الأطباء . ويحتل التنبيه إلى خطر الفئات الطفيلية فى مجتمع المدينة ، من الخلعاء والتبيعين والعاهرات والسماسرة وصبية المحامين . . الخ ، مساحة واسعة من الحديث ؛ لأنها ـ فى الحقيقة ـ فئات لا عمل لها ، ولا فائدة من ورائها ، بل ـ على العكس ـ هى فئات أشبه بالسموم التى تسرى فى دم المجتمع فتقضى على ما فيه من حيوية ونشاط وحركة يمكن أن تدفع به إلى الإمام . ويتساوى مع هذه الفئات فئة لا تقل عنها خطراً ، هى فئة « العاطلين بالوراثة » من أبناء « كبراء العصر الماضى » الذين ورثوا فأضاعوا ، وليتهم أضاعوا ما ورثوه فى فائدة ، لكنهم أضاعوه فى الجرى خلف « البدع » الغربية ، وأنماط الحياة المغتربة الضائعة . وهذا « التقليد الأعمى » للغرب هو الذى يحذر منه المويلحى ـ كما رأينا ـ أشد التحذير ، لأثره المباشر فى قطع خيوط الاتصال كلها بين الشباب وتاريخه ، وتراثه وأمته .

والمويلحى يجد طائفة كبيرة من هذه الأدواء نابعة عن ميكروب واحد متفش فى أوصال أهل الشرق جميعا ـ على اختلاف طبقاتهم وثقافاتهم ، هـو تقليدهم للغرب غير مميزين ما ينفع مما يضر ، ولا « الفضائل » من « النقائص » . ولهذا يكون درسه الأخير ، على لسان « الحكيم » الفرنسى ، إذ يقول لهم :

. . ولكن لهذه المدنية الكثير من المحاسن ، كما أن لها الكثير من المساوىء ، فلا تغمطوها حقها ، ولا تبخسوها قدرها ، وخذوا منها ـ معشر الشرقيين ـ ما ينفعكم ويلتئم بكم ، واتركوا ما يضركم وينافى طباعكم . واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها ، وعظيم آلاتها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين وشره المستعمرين ، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق ، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم ، وجميل عاداتكم فأنتم بها فى غنى عن التخلق بأخلاق غيركم ، وتمتعوا فى رخاء بلادكم ، وسعة أرزاقكم واحمدوا الله على ما آتاكم .

(ص ٣٥٧)

وواضح فى هذه الدعوة التمييز البين ، بين المعطيات المادية للحضارة الغربية ؛ من جليل الصناعات وعظيم الآلات « التى يمكن للشرقيين أن ينقلوها عن الغربيين » ؛ فيتكون لهم قوة تصد عنهم الطامع والمستعمر ، وبين « فضائل الأخلاق وجميل العادات » التى لا ينقلها أحد عن أحد ، بخاصة إذا كان للناقل تراثه الخاص وعقيدته التى تحصنه ـ لو تمسك بها ـ عن هذا التقليد الأعمى ، من جهة ، ولأن فيها الكفاية لصنع مجتمع حى فعال ، يشارك بإيجابية فى إرساء قواعد العدل والخير للبشرية جمعاء ؛ فهم بأخلاقهم وعاداتهم « فى غنى عن التخلق بأخلاق غيرهم » .

ـ ٨ ـ

فكيف كان تعبير المويلحى عن فترة الانتقال هذه بين « فترتين من الزمن » ؛ عن تغير بناء المجتمع المصرى فى القرن الماضى إلى بناء جديد ؟

لقد بدأت الثقافة الغربية تعرف طريقها إلى الشرق فى هذا القرن ، بفكرها ، وفلسفاتها ، وقانونها ، وبعض أشكال التعبير الفنى فيها أيضا . فقد شهد هذا القرن الإسهامات الفكرية لرفاعة الطهطاوى ، وترجمته لـ « مغامرات تلماك » ، كما شهد إسهامات على مبارك وكتابته « علم الدين » ، وشهد المحاولات الأولى لجورجى زيدان ، وشوقى وغيرهم . وكانت محاولاتهم تتراوح دائما بين الأشكال القصصية المعروفة فى التراث العربى ، وأشهرها المقامة ، والسير والحكايات الشعبية ، وحتى التاريخ من جهة ، ومحاولة فتح سبيل للرواية الغربية ، من جهة أخرى . فجاءت هذه المحاولات ـ جميعاً تقريبا ـ متأرجحة بين هذه الأشكال المختلفة ، لا تلتزم منها شكلا بعينه إلا متأثرا بأشكال أخرى .

وقد دارت المناقشات حول « الحديث » ـ دائما ـ فى هذا الإطار ؛ إطار التمييز بين ما فيه من عناصر المقامة ، وما فيه من عناصر الرواية الغربية[١٧] . وهو إطار مفهوم ومسوغ للمناقشة ، من حيث وقوع « الحديث » ـ كما بينا حتى الآن ـ فى قلب فترة التغير هذه فى تاريخ المجتمع المصرى ، وفى تاريخ الثقافة العربية الحديثة . ولهذا كان طبيعيا تماما ألا يخلص الحديث لشكل فنى واحد ، سواء الشكل التراثى ـ المقامة ، أو الشكل الحديث الغربى : الرواية ، بل أن يأخذ منهما معا ، ويستفيد من كليهما . وهو يستفيد من المقامة : وجود بطل وراو لهذا البطل يلازمه ، وينقل أخباره . ويستخدم السجع ، أحيانا ، وبعض المحسنات البديعية فى الأحيان نفسها التى يستخدم فيها السجع ، وإن يكن فى قلة تكاد تصل حدّ الندرة .

ويستفيد من شكل الرواية الغربية وجود بطل فى أحداث موصولة الأطراف ــ بشكل أو آخر ــ من البداية إلى النهاية ، وتواصل الأحداث نفسها ، وغرس مضمون فى العمل يجاوز حدود « القصة » التى تحكيها ، ونفض اليد ــ نهائيا ــ من الأغراض اللغوية التى كانت المقامة تقوم عليها ، بل ــ نستطيع أن نقول ــ وتحويل ما استخدمه من عناصر المقامة إلى استخدامات فنية جديدة لم تعرفها المقامة قبله .

فإذا وقفنا عند شخصية البطل ــ الباشا فى « الحديث » ــ وجدنا اختلافا جذرياً بينه وبين بطل المقامة التقليدية . فهذا الأخير يدهشنا ــ فى المقامة ــ بلسانه المنطلق ، و« علمه » الغزير ، وقدرته على أسر سامعيه ، وتفننه فى وجوه الحيل ، والخروج من المآزق المحرجة التى يضع نفسه فيها ، بل الخروج الرابح ، وإيقاع الناس فى حبائله ، متوجاً هذا كله بقدارت لغوية مذهلة . أما الباشا فهو شخص آخر تماما ، فما هو بمحتال يسعى فى سبيل « الكدية » ، ولا هو يستخدم علمه زينة ــ أو قل : أحبولة ينصبها للناس للإيقاع بهم ، ولا ضليع المعارف اللغوية .. الخ . بل هو مسئول سابق ، وجد نفسه فى غير زمانه ، وفرض عليه هذا الزمن الجديد ، فإذا هو ــ على مدى « الحديث » ــ شخصية حية متطورة واضحة الملامح ، ليس له من أساليب بطل المقامات شىء ؛ لأنه ليس له من أهدافه شىء .

إن الباشا يبدأ واثقاً من نفسه ، معتداً بها ، بل متعجرفاً ؛ يأمر وينهى ، فى عصبية ظاهرة ، وتوتر لا يخفى ؛ لأنه يعيش عصره الماضى ، ويعيش حياته السالفة ؛ فيقول للمكارى :

– كيف تدعونى أيها الشقىّ إلى ركوب الحمار وما رغبت فيه قطّ ، وما دعوتك فى طريقى ! وكيف لمثلى أن يركب الحمار الناهق ، مكان الجواد السابق !

ويقول لعيسى بن هشام :

– إنى لأعجب من صبرك على هذا الفلاح السفيه .... ؛ فهلمّ فاضربه عنى حتى تريحه من عيشته وتريحنا منه .

– ... ، أيعتريك الخوف وأنت معى ؛ إن هذا لعجيب منك !

– ويحك هلمّ فاضربه ، أو دعنى أقتله .

– لا تعط هذا الكلب النابح درهما واحداً . وقد أمرتك أن تضربه ؛ فإن لم تفعل فأنا أتنزّل إلى ضربه وتأديبه .. (ص ١٢ - ١٣)

وإذ تتوالى عليه الأحداث بعد هذا ، ويعرف أنه وقع فى شرك عصر غير عصره ، وحياة غير حياته ، ولم يبق له من مكانته واسمه شىء ، تحوّل إلى الدهشة والعجب ، بل والذهول أمام ما يدور حوله ولا يفقه له أصلا ؛ فأخذ فى كبت اندفاعاته وهمّه وكربه العظيم ــ كما يقول ــ لكنه لا يستطيع ــ فى البداية ، لهول الصدمة ؛ فيصرخ بعيسى :

– يكفينى ما قد وصلت إليه من الذلّ والهوان ، وما قاسيته من نزول القدر وحلول الضيم بحكم القضاء ، من رافع السماء . وأنا أربأ بنفسى أن يجتمع عليها ذلاّن فى سلك واحد ؛ ذلّ المتحمّل للظلم ، المستكنّ للجور ؛ وذلّ المشتكى الضارع ، والمتظلّم الخاضع . فإليك عنى ، لا تكن عوناً للخطوب ، ومفتاحا للكروب . (ص ٣٨)

لكنه لا يلبث ــ بتشجيع عيسى وعونه ــ أن ينجح فى هذا الكبت ؛ فيظهر السكون والاستسلام ، راضيا بحكم «القضاء» عليه ؛ فيقول عيسى :

.. وسرت مع صاحبى وأنا غريق فى الأفكار ؛ أتدبّر وأعتبر ، وأعجب مما رأيت من سكون الباشا وسكونه ، وحسن احتماله وصبره ، بعد أن كان شديد الحدّة ، سريع الغضب ، يرى القتل واجباً لأدنى هفوة وأقلّ سبب ؛ فأصبح ــ بفضل وقوعه فى هذه الخطوب المتتالية ، والرزايا المتتابعة ــ لين العريكة ، واسع الصدر ، موطأ الكنف ، كثير الاحتمال .. (ص ٨٥)

بل يتحوّل ــ أخيراً ــ إلى وتر مشدود بحبّ المعرفة ، والرغبة فى الاكتشاف ؛ ليعرف ــ بالضبط ــ ما الذى حدث ، وما الذى يحدث فى المجتمع الذى عرفه ، وعاش فيه ، منذ ما لا يزيد على نصف قرن من الزمان فحسب ؛ فهو «يجعل دأبه البحث والتأمل فى أخلاق الناس أثناء التعامل معهم» (ص ٨٥) ؛ لأن التجربة صقلته ، وهذبت من نفسه المتعجرفة ، المندفعة ، المتمردة :

قال عيسى بن هشام : وقضينا مدّة فى مثل هذا الحديث ، وأنا متهلّل مستبشر بما أراه ينمو ويثمر فى نفس الباشا من التعلّق بالمباحث العقلية ، والتعمّق فى معرفة الأخلاق النفسانية ؛ حتى صار من ديدنه أن يستنبط من كلّ حادثة يشاهدها ما يرتقى به إلى عالم الفضيلة والحكمة . وازددت يقيناً بأن الرجل المرتفع القدر لا يزال غِرًّا بالأمور ، غافلاً عن حقائق الأشياء ؛ فإذا وقع فى أشراك الخطوب استنارت بصيرته ، واستضاءت قريحته ، وعَلِمَ بطلان ما كان فيه بحقيقة ما وصل إليه . (ص ١٠٧)

وهو ما يدفع به ــ فى النهاية ــ وقد عرف ما يدور فى هذا المجتمع «الجديد» ، وذكر الغرب كثيرا فى سياق تفسير هذه التغيّرات الجذرية فيه ، إلى أن يقول :

ألا ليت شعرى كيف يمكننى الوصول إلى البحث والنظر فى أصول المدنية الغربية ظاهرها وباطنها ، وأن أقف على خافيها وباديها فى أرضهاوديارها ؟! ولكن بعدت الشّقّةُ وعزّ المطلب . (ص ٢٩٠)

ولكن الظروف هيأت له هذه الرحلة ــ مع الراوى وصديق ــ فخاضها فى سعادة وحماس .

وهكذا فارقت شخصية الباشا شخصية بطل المقامة فراقا تاما لالقاء بعده ، إلاّ فى مجرد الإطار العام تماما ، الذى لا يعنى شيئا . إن للمقامة بطلا ، و« للحديث » بطلا ؛ أمّا بعدها فكل شىء مختلف ؛ من

الأحداث ، وطبيعة هذا البطل ، وشخصيته ، وسلوكه ، وبناء هذه الشخصية وهذا السلوك .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الراوى ، الذى لم يعد فى « الحديث » ــ كما كان فى المقامة ــ مجرّد ردّ فعل للأحداث ، لا يظهر إلاّ فى عملية « القص » نفسها ، أمّا عدا ذلك فهو مكتشف مندهش ــ فى السطور الأخيرة من كلّ مقامة ــ أن مَنْ أمامه هو بطله المتخفّى ، المحتال ، الفائز دائما . أما هنا فالراوى هو النور الذى يستضيىء به الباشا ، والقائد الذى يأخذ بيده ، ويبصّره بحقائق الأمور ، ويريه مالا يرى ، ويعرفّه بالجذور المختفية تحت السطح الظاهر فى كلّ حدث ؛ فهو أوسع من بطله « معرفة » و« تجربة » ، ولا يكون ــ من ثمّ ــ مجرّد تابع ، أو ظلّ ، لهذا البطل .

غير أن المؤسف أن هذه الشخصية ، شخصية الراوى ، لا تتطوّر ؛ فلا تنتابها حتى دهشة راوى المقامات حين يكتشف صاحبه ، لأن الدهشة انتقلت إلى شخصية بطل « الحديث » وشكلت جزءاً أساسيا من دوره وشخصيته . أما الراوى فلا يدهش لشىء ؛ لأنه يعرف كل شىء عن هذا المجتمع ، وما حدث فيه من تغيرات ؛ فلا تفاجئه . حقا ، إنه يغضب ، أحيانا ، ويغتاظ ، أو يحزن ، أو يفرح ، فى مواقف مختلفة تمرُّ بالباشا ، فيصادف مشكلة ، أو تعقيداً فى إجراءات ، أو نفاقا ، أو كسلا وتواخيا ، أو استهتاراً بأقدار الناس ومصالحهم . . الخ ، لكنه ــ فى الحقيقة ــ ليس انفعالاً نابعا من معاناة الحدث نفسه ، بقدر كونه انفعالاً « ثقافياً » لما ينبغى أن يكون عليه المجتمع وأوضاعه ؛ انفعالاً ــ إذن ــ بالمثل الأعلى الثقافى ، وليس نابعا من طبيعته هو بوصفه شخصا حيا متفعلا ــ كما رأينا عند الباشا مثلاً ــ تضيف المواقف إلى شخصيته تجربة أو معرفة أو انفعالا ؛ فليس فى الأمور جديد عليه ، ولا فى مواقفه ــ من ثمّ ــ تغيير يذكر .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الشخصيات الأخرى فى « الحديث » ؛ فكلها ــ تقريبا ــ نمطىّ ، لا تطوّر فى مواقفه وسلوكه و« أخلاقه » ؛ وإن حملت كلّ شخصية منها ملامحها الخاصة التى لا تلتبس بأىّ شخصية أخرى .

ومع هذا فلابد من القول ــ إنصافاً للعمل وصاحبه ــ إن هذه الشخصيات جميعا ، والأحداث ــ كما سترى حالا ــ كانت جديدة تماما على الأدب العربى ، وبخاصة حشدها جميعا فى عمل واحد ، وفى هذا السياق الاجتماعى الواضح[١٨] .

الحدث فى « الحديث » عدّة أحداث ، يجمعها فى سلك واحد الحدث الاساسىّ الذى يبدأ بـ« بعث » الباشا من قبره ، وطوافه بهذا العالم الجديد ، الذى لم يعرفه هو ولا عصره . ومن الواضح أن مجرّد استمرار وجود الباشا والراوى ــ بوصفهما شخصيتين رئيسيتين ــ لا تقوم عليه ــ فى ذاته ــ وحدة الحدث فى العمل ؛ وإن يكن الهدف الذى رسمه المويلحى لعمله هو المسوّغ لهذا التراكم فى الأحداث ، وهو الضرورة التى تحكم حركة الشخصيات ؛ فضلاً عن أن التطوّر الذى تشهده شخصية الباشا يقوم ــ بدوره ــ مسوّغاً لهذه الحركة ، والانتقال ــ كما سنرى ــ من دور البطولة فى الأحداث ، إلى دور الشاهد ــ الراوى ــ الذى سيتحوّلان إليه .

ويمكن أن نلحظ حركتين أساسيتين فى « الحديث » ؛ أولاهما هى الحركة التى تبدأ من « بعث » الباشا من مرقده ، وما توالى عليه من الأحداث بعدها (من الفصل الأول : العبرة ، حتى فصل : الطب والأطباء) . وهو قسم من « الحديث » تقوم فيه الوحدة على مبدأ الضرورة والاحتمال الأرسطىّ فى وضوح ، وتتقدّم فيه النماذج فى تلقائية فنية رائعة ، لا يشعر القارىء إزاءها بأىّ نفور فى المتابعة ، أو أن الكاتب يفرضها فرضا .

أما الحركة الثانية فهى التى يلعب فيها العمدة الدور الأساسىّ ، ويصبح هو بطلها ، ويتوارى الباشا والراوى فى خلفية اللوحة ، يقومان ــ فحسب ــ بنقل الحدث ، والتعليق عليه ــ غالبا ــ أثناء حدوثه ، كأنما ليشعر القارىء أنهما لا يزالان موجودين . وهو حدث ــ فى ذاته ــ يحمل عناصر وحدته وتدفقه فى تلقائية أيضا . لكن المشكلة هى فى الصلة التى تربط بين هذين الحدثين المتباعدين ، والتى لا نجدها ــ كما أشرنا آنفا ــ إلا فى الهدف الذى رسمه المويلحى لعمله من شرح « أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعينّ اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها » (ص ٥) ، كما نجدها فى تطوّر شخصية الباشا بالانتقال من حالة الذعر والدهشة أمام ما يرى ، إلى حالة « حبّ المعرفة » التى تلبسته ؛ فأخذ يطوف بأرجاء المجتمع فى محاولة لتعرّف ما جرى وما يجرى فيه .

و« حبّ المعرفة » نفسه هو الذى جعل الراوى يحاول أن يرويه عند الباشا باصطحابه إلى مجالس « الأعيان والتجار » ، ثم « أرباب الوظائف » و« العرش » ، وإلى الحديقة ليلتقيا هناك بالعمدة ومن معه ، وتبدأ الحركة الثانية من الحدث ، ثم الحركة الثالثة نفسها التى تنتقل بهما إلى باريس ، ليطلع الباشا على الحضارة الغربية فى ديارها . فالرابطة التى تربط هذه الأحداث جميعا فى « الحديث » ، هى « حركة فكرّية »[١٩] ، منطلقة من « الهدف الفكرى » فى العمل ، وأيضاً رابطة نفسية كامنة فى بناء شخصية الباشا وتطورها ، كما رأينا .

والنهايات فى « الحديث » ــ دائما ، تقريبا ــ نهايات مفتوحة ، قد تبدو غير حاسمة . فالقارىء لا يعرف من الكاتب نهاية الطريق الذى بدأه الباشا لاسترداد وقفه ، كما لا يعرف نهاية الطريق الذى سار فيه العمدة ؛ أى أن الكاتب ترك النهايتين مفتوحتين ــ بمصطلحاتنا ــ ولم يضع لأحداثه نهاية صريحة أبداً . ومع ذلك ، فإن هذه النهاية المفتوحة كانت أوقع تعبيراً من أىّ نهاية حاسمة كان يمكن أن يضعها . فكيف يمكن للباشا ــ أوغيره ــ أن يخرج قضيته من تلافيف الغابة التى دخلت فيها ؟ وأىّ فوز يمكن أن يحققه أكثر من استنقاذه نفسه من الارتباط بهذه القضية فى تلك الغابة ؟ لقد اكتفى الباشا بأن يسحب نفسه ــ أو ترك للمرض أن يسحبه خارج الحلبة ، وترك فيها قضيته لمصيرها المكتوب !

أما العمدة ، فإن الطريق التى رضى أن يسلكها ، والقوم الذين ارتضى أن يسلم نفسه لهم ، والأسلوب الذى ارتضاه لحياته فى القاهرة ــ هذا كله لابدّ أن يؤدى به ــ حتما ــ إلى مصيره المحتوم من الخراب والضياع ؛ وهى نتيجة لا يحتاج القارىء إلى أن يقولها له الكاتب فى صراحة ومباشرة ؛ ولهذا يقرّر الباشا ــ وينقاد له الراوى ــ أن يقطعا ملاحقتهما للعمدة ، وقد بات غير جديد ما يمكن أن يرياه من سلوكه أو أخلاقه ومصيره أيضا ، فضلا عن أن الباشا شعر « بسأم فى النفس ،

وصداع فى الرأس ، . . من رؤية هذه الحرمات المباحة » (ص ٢٨٧)

إنه فى الحقيقة ــ غير مهتم بأن يتابع الحدث إلى نهايته ، أو بأن يتابع مصائر الشخصيات ؛ لأن اهتمامه الأساسىّ فى أن يضع « خاتمة فكرية » لحديث فكرىّ ، يهتم ــ فى الأساس ــ لا بحركة الأحداث ، لكن بحركة الفكر الكامن خلف هذه الأحداث يحرّكها .

وكان يمكن للحدث فى « الحديث » أن يكون أكثر انطلاقا وتدفقاً فى حركته ، لولا هذه المناقشات الطويلة التى تثقله ، والتى تصل ــ فى بعض الأحيان ــ إلى أن تكون بحوثاً يمكن أن تنشر منفصلة ، فى النظام القانونى الجديد ، وفى الفقه ، وفى الاجتماع ، وفى الحضارة ، وفى الطب وأصول التداوى ، وفى الأوبئة والطواعين ، وضرورة الوقاية منها . . الخ ، وهى مواضع ــ أيضا ــ تجلّ على الحصر ، ولا تكاد تقف عند حدّ ، ولا يحتملها ــ بطبيعة الحال ــ الفن القصصى ، الذى يقوم ــ فى الأساس ــ على الحدث ، ويتركه حراً ليقول كلّ شىء يريد الكاتب أن يقوله . ولولا هذه المواضع نفسها لكان للحوار فى « الحديث » شأن آخر ؛ فالحوار ــ فى غير هذه المواضع ــ حوار طبيعىّ ، سلس ، متدفق ، يخدم الحدث ، ويكشف عن طبيعة الشخصية ، ويعلم القارىء أو الشخصية المتحاورة بما لا تعلم من معلومات أو أحداث أو غيرها . وهذا اللون من الحوار « الطبيعى » موجود فى « الحديث » بكثرة ، لكن الغالب ــ أو يكاد ــ هو هذا الحوار « البحثىّ » ، الذى فرضه الهدف الذى وضعه المويلحى نصب عينيه ، وأيضا فرضه الشكل الأدبى الذى اختاره لحديثه .

والمويلحى يستخدم « السجع » فى كثير من مواضع « الحديث » ، لكنه لا يلتزمه فى « الحديث » كله . ولعل أبرز المواضع التى يلتزم فيها السجع أوائل الفصول ؛ ربما لجذب قارىء الجريدة التى كان ينشر « حديثه » فيها فصولا متتابعة ، ولإقناع الناس ، أو قُل : استدراجهم عن طريق الأسلوب التقليدىّ الذى يستخدمه ، ليفاجئهم بعدها بما لم يتعوّدوا عليه ، أسلوباً ومضموناً ؛ فبعد البداية يبدأ الأسلوب ــ فى الغالب ــ فى الانطلاق الحرّ الذى لا يلتزم إلاّ أداء المعنى الذى يريد أن يصل به إلى قارئه .

غير أنه لا يلتزم السجع فى أوائل الفصول فحسب ، بل يلتزمه فى بعض المواضع داخل الفصول . وهى جميعا مواضع ــ تستخدم السجع استخداما ذا غرض فنىّ خاص ، إلا فى مواضع نادرة قد يبدو استخدام السجع فيها لغير غرض خاص .

فالسجع يعطى لوصفه لليل ــ فى أول الفصل الأول ــ جمالاً ، وهدوءاً ، وللمقابر جلالها ، وللعبرة نفاذها وتأثيرها . ثم هذا الوصف كله يكون بمثابة المهاد الطبيعىّ لانبثاق المفاجأة التى ستقع بعد قليل ببعث الباشا من قبره .

وتكاد تكون مواضع الوصف جميعا تقوم على السجع وتلتزمه ، لتمنح الوصف جلالاً ــ فى مواضع الجلال (راجع وصف الأهرام ، مثلا) ــ أو جمالاً ، أو سخرية وتهكما لا يخفيان على قارئه ، وهى مواضع لا تكاد تقع تحت حصر ، تقوم على التغيير من خُلُق أو سلوك أو مكان (راجع ، على سبيل المثال لا الحصر ، وصفه لرياء المحامى الشرعى ، ولمكان الدفترخانة الشرعية ونظامها ، وللمحكمة الشرعية : قيامها على الحقّ والعدل والتسوية بين الناس ، ثم ما يحدث فى ساحتها وقاعتها مما ينافى جلال الوظيفة التى تقوم عليها تماما . . وغير هذه المواضع كثير) حتى ليمكن القول ــ بلا مغامرة ، تقريبا ــ إن المويلحى لم يستخدم السجع أبداً بوصفه حلية أسلوبية ، تقوم على محض التأنّق فى استخدام اللغة ، أو استعراض معارفه وتعليمها (وهو ما كانت تقوم عليه المقامة فى الأصل) ؛ وإنما استخدامه له يجاوز ــ دائما ــ هذه الأغراض القريبة إلى أبعاد أعمق فى المضمون الذى يريد أن يصل به إلى القارىء ، من الجلال ، أو الجمال ، أو السخرية والتهكم ، أو النصيحة ، أو الحكمة . . الخ .

فإذا قيل إن هذا الاستخدام للسجع ، فى هذه المواضع والأغراض ، هو نفسه استخدام تقليدىّ ، لفتنا النظر إلى طبيعة العصر ، وما كان يسوده من أشكال أدبية كانت تغلب عليها التقليدية ، حتى ليعدّ استخدامها فى هذه الأغراض ــ دون أن تكون مجرد حلية أسلوبية ــ إنجازاً مهماً بحسب « للحديث » ويؤهله للتأثير بأسلوبه على الفنّ القصصىّ العربىّ بعد ذلك .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الملمح المقامىّ الآخر فى « الحديث » ، وأعنى به تضمين الشعر فى أثناء « الحديث » ، وهو ملمح تقليدىّ واضح ، ليس فى المقامة وحدها ، لكن فى كثير من الكتابات العربية القديمة التى تقوم على رواية القصة أو الحكاية أو النادرة ، وفى مواضع العظة والعبرة ، أو الوصف . . الخ ، وهو مالا يخرج « الحديث » عنه كثيرا .

وهكذا جاء الحدث والأسلوب فى « الحديث » متراوحين بين الأشكال التقليدية العربية ، من المقامة والرسائل وحتى كتب الأدب العامة ، وبين الشكل الروائىّ الغربىّ الوافد . وهى مراوحة طبيعية ، ناتجة عن المراوحة الثقافية ــ فى عقل المويلحى ــ بين ثقافته التقليدية ومعارفه الغربية ، وبين شعوره الغامض بعدم كفاية القديم وعدم قدرته ــ فى الوقت نفسه ــ عن إدارة الظهر له كلّية ؛ لا لجذب قارئه فحسب ، ولكن لأن هذا القديم نفسه يمثل ملمحا ثقافيا ومكونا عقليا مهما من مكونات أمته ، ومن ثمّ من مكوناته هو نفسه . كما أنها ناتجة من تردده ــ الطبيعى ، بمقياس هذه الفترة التاريخية ــ أمام ما دخل عن طريق الغرب إلى بلاده مما قد يكون طيبا ، بل عظيما فى بيئته ، لكنه يظلّ غريبا فى المجتمعات الشرقية ؛ وحتى ما يمكن أن يكون طيبا فى الحضارة الغربية وغيرها ، يتذكر المثقف الشرقىّ أمامه ــ دائما ــ أنه آت من الغرب المستعمر . إنه يريد ــ مثل سائر المثقفين فى هذه الفترة ، وبعدها أيضا ــ أن يستفيد من الغرب حضاريًا ، لكنه يريد أن يتخلّص من الغربىّ المغتصب ، المغامر ، المستعمر .

ولهذا كله جاء « الحديث » برمته استجابة طبيعية لهذا التغيرّ الثقافىّ وطبيعته ، فى هذه الفترة التاريخية الخاصة ؛ فترة التحوّل من عصر جديد ، ومن أبنية اجتماعية وثقافية إلى أبنية اجتماعية وثقافية جديدة ، ليأتى « الحديث » بناء خاصا متميزا ، فى أسلوبه وشكله ، عن جميع الإشكال الأدبية التى سبقته ، والتى لحقت به ، فهو ــ كما رأينا ــ لم يلتزم شكلاً بعينه من الأشكال الأدبية التقليدية ، كما لم يلتزم شكلاً من الأشكال الفنية الوافدة ــ الرواية بخاصة ــ وإنما حقق شكلاً خاصاً ، متميزاً ، لا نستطيع أن نقول عنه إلاّ أنه « حديث » ، مستفيدا من هذه الأشكال الفنية ، التراثية والغربية جميعا ، وأساليبها ؛ لكنه ليس واحداً منها بشكل كامل ، من جهة ، ولا يلتبس بأى شكل من هذه الأشكال ، من جهة أخرى .

الهوامش :

(١) د. نزيه ضيف الأيوبى : سياسة التعليم فى مصر ، دراسة سياسية وإدارية ، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية ، الأهرام ، القاهرة مايو ١٩٨٨ ، ص ٣٢ .

(٢) السابق ، نفسه .

(٣) ديزموند ستيوارت : القاهرة ، ترجمة يحيى حقى ، كتاب الهلال ١٢٦ ، مارس ١٩٦٩ ، ص ١٧٤ .

(٤) راجع ألبرت حورانى : الفكر العربى فى عصر النهضة ، ترجمة كريم عزقول ، دار النهار ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ٧٦ ـ ٧٨ . ود. ماهر حسن فهمى : حركة البعث فى الشعر العربى الحديث ، النهضة المصرية ١٩٦٦ ، ص ١٠٠ ـ ١٠١ .

(٥) لنذكر ـ على سبيل المثال ـ ما كتبه الطهطاوى ونقله عن الفكر الأوربىّ الحديث فى « تخليص الإبريز . . » بعد عودته ـ وكان بصحبة بعثة علمية ، كما نذكر ـ مثالاً أيضاً ـ مارون النقاش ، التاجر ، ونقله المسرح إلى المنطقة العربية .

(٦) راجع ، مثلا ، ما كتبه ا . ب . كلوت بك فى كتابه « لمحة عامة إلى مصر » ، الباب السادس : أخلاق المسلمين وعاداتهم ، عن : الأتراك والعرب ، الجزء الثانى من ترجمة محمود مسعود ، ط . دار الموقف العربى ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

(٧) د. أنور عبد الملك : نهضة مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ ، ص ٥٩ .

(٨) شنّ عليها النديم ـ مثلا ـ حملات شعواء فى جرائده المتتابعة ، « ويبنّ كيف أنها تضرّ بالدين وبالوطن والمواطنين ، يستغلها الأجانب لابتزاز الأموال وإفقار المواطنين » . انظر د. على الحديدى : عبد الله النديم ، خطيب الوطنية ، أعلام العرب ـ ٩ ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، د. ت . ص ١٨٢ ، وراجع ص ٣٤٣ كذلك .

(٩) عن نظام التقاضى فى مصر ـ قبل دخول النظم الغربية ـ راجع فى كتاب كلوت بك المشار اليه الفصل الخاص بـ « نظام القضاء » فى الباب الخامس عن « الشريعة الإسلامية » ، جـ ٢ ، ص ٩٤ وما بعدها . وهو يذكر ـ فى هذا الفصل ـ أن محمد على لم يستطع المساس بحالة القضاء فى الشئون المدنية نظراً لارتباطها بالدين ، « لكنه ، لما أتمّ تنظيم الجيش المصرىّ ، لم يتوانَ فى اتخاذ القانون العسكرىّ الفرنسىّ قانونا له ، وزاد على ذلك أن أنشأ مجلساً مختلطاً للتجارة دخل فى عضويته نواب عن الجاليات الأوربية » ص ٩٧ . ثم توالى الاعتماد على القانون المدنى الأوربى ـ الفرنسىّ بخاصة ـ فى عهود خلفائه ، وبخاصة إسماعيل ، الذى شرع فى إنشاء المحاكم الأهلية الجديدة ، وعرّب قوانين نابليون المعروفة بـ (الكود) وصدرت بها المراسيم فى عهد توفيق سنة ١٨٨٣ م . مع وزارة شريف باشا الرابعة . انظر : عبد الرحمن الرافعى : عصر إسماعيل ، ط ثالثة ١٩٤٨ ، النهضة المصرية ، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٠ .

(١٠) انظر : عصام بهىّ : أيديولوجيا المصالحة فى « قنديل أم هاشم » و « موسم الهجرة إلى الشمال » ، فصول مج ٥ ع ٤ ، ص ١٧٨ .

(١١) نشر « حديث عيسى بن هشام » للمرة الأولى مسلسلا فى جريدة « مصباح الشرق » بين سنتى ١٨٩٨ ، ١٩٠٠ . وتعتمد هذه الدراسة على نشرة مطبعة المعارف ومكتبتها ، القاهرة ١٩٣٥ . وجميع الإحالات فى المتن .

(١٢) شخصية أحمد باشا المنيكلى شخصية تاريخية ، كان وزيراً للجهادية فى أيام إبراهيم باشا ، ابن محمد على ، وتوفى ١٨٥٠ . انظر محمد رشدى حسن : أثر المقامة فى نشأة القصة العربية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ، ص ١٢٣ .

(١٣) من الطريف أن الطيب صالح سينقل صورة شبيهة من تصرفات المستعمرين الإنجليز مع موظفى الإدارة السودانيين لإثارة الأحقاد بينهم وبين مواطنيهم فى « موسم الهجرة إلى الشمال » على لسان أحد كبار الموظفين المتقاعدين الذين أدركوا العمل مع الانجليز . انظر تحليلا لهذا الموقف فى : عصام بهى : المرجع المذكور ص ١٩٨ ـ ١٩٩ . ولا نستطيع أن نجزم ـ هنا ـ بما إذا كان الطيب صالح تأثر بـ « الحديث » فى هذا الموضع بخاصة ، لكن تبقى الدلالة المشتركة واضحة .

(١٤) أشرنا من قبل (هامش ٩) إلى تغيّر القانون السائد ـ القائم على أحكام الشريعة وحدها ـ واستبدال القانون النابليونىّ به ، ومن ثَمّ تحوّل النظام القضائىّ كله . أما « مجالس الشورى » أو « البرلمانات » فقد عرفتها مصر ـ تحت مسميات مختلفة ـ منذ الحملة الفرنسية مع الديوان الذى أنشأه بونابرت فى أكتوبر ١٧٩٨ ، ثم توالى بعده « مجلس الشورى » فى عهد محمد على ـ ١٨٢٩ ـ ثم « مجلس شورى النواب » فى عصر إسماعيل ، وهو المجلس الذى عطله توفيق ثم اضطر إلى إعادته فى ٢٦ ديسمبر ١٨٨١ . وكانت هذه المجالس المتوالية تتمتع بسلطات استشارية غير ملزمة للحاكم ـ أحيانا ـ وبسلطات محاسبة الحكومة والتشريع حقا ـ فى أحيان أخرى ، وهو ما استقرّ الأمر عليه أخيراً ، فى آخر عصر إسماعيل ، وأوائل حكم توفيق .
راجع الرافعى ، السابق . وراجع أيضا التمهيد الذى كتبه عبد القادر حمزة لكتاب ا . س . بلنت : التاريخ السرى لاحتلال إنجلترا مصر ، فى فصل من التمهيد تحت عنوان : الحياة النيابية فى مصر ، ص ٤٠ وما بعدها ، وبخاصة الصفحات ٦٦ ، ٧٥ ـ ٧٩ ، من نشرة المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨١ ، عن الطبعة القديمة التى لم تذكر بياناتها .

(١٥) د. على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، ص ١٤ .

(١٦) السابق ، نفسه .

(١٧) يتجه هذا الاتجاه كل الدارسين الذين بين يدىّ إنتاجهم عن « الحديث » ، راجع : د. محمود حامد شوكت : القصة العربية الحديثة فى مصر ، دار الفكر العربى ١٩٧٤ ، ص ٤١ ، ويسمى الحديث « مقامات المويلحى » ؛ وأيضا : د. محمد رشدى حسن : المرجع المذكور آنفا ، ص ١٢٢ وما بعدها ؛ ود. عبد المحسن بدر : تطوّر الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، ط ٣ ، ص ٧٢ وما بعدها . . وهكذا .

(١٨) لابدّ من الإشارة ـ إتصالاً ـ إلى أن المويلحى لم يكن أول من طرح أفكار « الحرية » و« المساواة » و« العدالة » . . الخ ؛ فقد سبق أن طرحت بعمق فى عمل الطهطاوى الرائد « تخليص الإبريز » . لكن لابدّ من أن نلاحظ أيضا أن طرح الطهطاوى لها كان طرحا نظريا مستقى من معرفته بالمجتمع الغربىّ ـ ممثلا فى باريس ـ وفى سياق الدعوة لهذه الأفكار بأمل نشرها فى مصر . أما طرح المويلحى لها فكان على مستويين : الأول : هو رصد حركة هذه الأفكار فى المجتمع المصرىّ وقد سادته ، بشكل أو بآخر ، وعلى مستويات أو أخرى . والثانى ، هو محاولة ضبط حركتها فى هذا المجتمع ، ونفى ما ارتبطت به من « نقائص » وتأكيد ما ارتبطت به من « فضائل » ؛ ومن ثمّ كان الغالب على كتاب الطهطاوى تصوير حركة هذه الأفكار التحديثية فى المجتمع الفرنسىّ وأثرها ؛ أما فى « الحديث » فالصورة معنية بحركتها فى المجتمع المصرىّ ؛ فغلب الطابع الاجتماعىّ عليه . وجدّة هذا الطابع الاجتماعىّ نفسه ـ مرّة أخرى ـ ليست جديدة جدّة مطلقة ، فقد سبقه إليه عبد الله النديم فى « الاسكتشات » التى كان يرسمها فى جرائده المتوالية ؛ لكن المويلحى جمع المجتمع كله ـ إذ صحّ التعبير ـ فى لوحة واحدة ، وليس فى « اسكتشات » متفرقة ، كما فعل النديم ؛ فاسكتشات النديم يمكن أن ترتبط ـ بمراعاة العصر والهدف ـ بالقصة القصيرة ، أو اللوحات الاجتماعية ؛ أما « الحديث » فمن الواضح أن المويلحى كان ينوى ـ بصرف النظر عما تحقق عملياً ـ كتابة عمل « روائى » اجتماعىّ .

(١٩) د. الراعى : السابق ، ص ٢١ ـ ٢٢ .

المسرح .. والشعر

سامية أحمد أسعد

كانت العلاقة بين المسرح والشعر ـ ولا تزال ـ موضوعاً مهماً شغل بال المهتمين بالدراسات المسرحية والباحثين في مجالها ، وذلك منذ أقدم العصور ؛ أو ، بعبارة أدق ، منذ أن وجد المسرح . فنحن نعلم أن المسرح قد ارتبط بالشعر منذ نشأته . كما أن الحديث عن هذه العلاقة ، أو الحديث عن المسرح الشعرى ، حديث لا ينقطع ، مهما اختلف الزمان والمكان . وإذا نظرنا إلى تاريخ المسرح بعامة ، وجدنا أن لغة العمل المسرحى ، شعراً كانت أم نثرا ، كانت دائماً عنصرا مهمًّا من عناصر التجديد ؛ فهذه المسرحية تنحاز للشعر ، وتلك ترفضه وتفضل عليه النثر . لكن لغة المسرح ظلت ، حتى نهاية القرن التاسع عشر ، تتأرجح بين هذين القطبين إلى أن استقر الأمر للنثر نهائياً فى المسرح الفرنسى الحديث على الأقل . وإن وجد الشعر ، ففى صورة أخرى مختلفة عما اصطلح على تسميته بالشعر .

ومنذ أن نشأ المسرح ، أكد أصحاب النظريات والكتاب أنفسهم الصلة الحميمة بين شكل المسرحية ومضمونها ، أو بعبارة أخرى ، بين معناها واللغة التى كتبت بها .

واللغة هى الأداة التى يستخدمها الكاتب المسرحى ليوصل رسالته إلى الجمهور أو المتلقى . وفى حالة المسرح على وجه الخصوص قد يكون هذا المتلقى قارئاً ، وقد يكون متفرجاً . ومن ثَمَّ ، تصبح اللغة لغة «صامتة» إذا جاز التعبير ، فى حالة القراءة ، ولغة مسموعة أو منطوقة ، فى حالة العرض . ولا شك أن وقع الكلمة فى كل من هاتين الحالتين يكون مختلفاً .

والمثال الأرسطى أبلغ دليل على هذه العلاقة . فعندما تحدث الفيلسوف الإغريقى عن المأساة ، قال إنها يجب أن تكتب شعراً ؛ لأن الشعر ، وهو مستوى أعلى من مستويات اللغة ، يناسب مكانة الشخصيات المأساوية ، كما يناسب الموقف الذى توجد فيه هذه الشخصيات ، ويتمثل عادة فى صراع لا يُحل إلا بالموت . أما الملهاة ، فيجب أن تكتب نثراً ؛ لأن النثر مستوى من اللغة يناسب شخصيات هذا اللون المسرحى ؛ وهى شخصيات مأخوذة من واقع الحياة اليومية ، ويناسب الموقف العادى الذى يصورها الكاتب فيه . ولا نبالغ إذا قلنا إن هذا التقسيم ، والمفهوم الأرسطى للغة المسرح ، قد بقى حياً حتى يومنا هذا ، وأنه ارتبط فى أغلب الأحيان بالمراحل التى سعى المسرح فيها إلى التجديد ، وبحث عن جماليات جديدة .

ونلاحظ أن أرسطو ، فى تعريفه للمأساة ، يؤكد أمرين : أولهما ، السمات المشتركة بين المأساة والملحمة ؛ وثانيهما ، المكانة التى يحتلها الشعر فى هذه المأساة . وإذا كنا نبرز هذين الأمرين فلأن الملحمة بُعثت فى المسرح الحديث مع ب . برخت ؛ ولأن الشعر ظل جزءاً لا يتجزأ من بعض المؤلفات المسرحية ، حتى يومنا هذا . يقول أرسطو :

« الملحمة تتفق مع التراجيديا فى كونها محاكاة للأخيار فى كلام موزون ، وتختلف عنها فى أن الملحمة ذات عروض واحد ، وأنها تجرى على طريقة القصص . وإن جاءت مخالفة لها فى الطول . فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة ، أو لا

تجاوز ذلك إلا قليلاً . أما الملحمة فهى غير محدودة فى الزمان . على أنهم كانوا يتسمحون قديما فى التراجيديات بمثل ما يتسمحون به فى الملاحم . . .

«التراجيديا هى محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما ، فى كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ؛ محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات . وأعنى بالكلام الممتع ذلك الكلام الذى يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء . كما أعنى بقولى : تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده ، على حين يتم بعضها الآخر بالغناء » .

« وإذا كانت المحاكاة يقوم بها أناس يعملون ، فيلزم أولاً أن تكون تهيئة المنظر جزءاً من أجزاء التراجيديا ، ويلى ذلك الغناء والعبارة . . . وأعنى بالعبارة نظم الأوزان نفسه . أما الغناء فلا يخفى معناه على أحد »[1] .

لنأخذ ، على سبيل المثال ، المسرح الكلاسيكى الفرنسى . اعتمد المجددون فى هذا المسرح على محاكاة الأقدمين بعامة ، وأرسطو بخاصة . وكان هؤلاء الأقدمون ، المدرسة التى استمد منها أصحاب نظريات المسرح الكلاسيكى وكتاب المسرح الكلاسيكى مبادئهم وتكنيكهم ؛ بل موضوعات مسرحياتهم ؛ فقد بعثوا أساطير أوديب ، وأوريست ، وألكترا ، وأنتيجونا ، وميديا ، . . . الخ . وسعوا إلى إثارة شفقة المتفرج وخوفه ، واحترموا قاعدة الوحدات الثلاث ، من الناحية النظرية على الأقل ، وجعلوا الموضوعات المفجعة من نصيب المأساة التى تكتب شعراً ، والموضوعات المستوحاة من الواقع المعيش من نصيب الملهاة التى تكتب نثراً . وهكذا خلف لنا كورنى وراسين مآسى شعرية ، فى حين خلف لنا موليير ملهاة كتبت شعراً أو نثراً ، ومن ثم خالف قاعدة كانت تبدو ، لأول وهلة ، ثابتة راسخة .

ولا شك أن مثال موليير مثال يستوقف النظر بالنسبة لموضوع هذا المقال ، ويثير على نطاق أوسع موضوعاً أشمل وأعم ، يمكن أن نلخصه فى هذا السؤال : ما وظيفة الشعر فى المسرح ؟ وهل يؤدى وظيفة مستقلة عن المضمون ، أم يتلاحم مع هذا المضمون ؟

تشير ، بداية ، إلى استخدام موليير للشعر فى «مدرسة الأزواج» ، و «مدرسة الزوجات» ، و «طرطوف» ، و «عدو البشر» ، . . . الخ ؛ وإلى استخدامه النثر فى «طبيب برغم أنفه» ، و «البخيل» ، و «البورجوازى النبيل» ، و «مريض الوهم» ، و «دون جوان» . . . الخ . لكن الأسباب التى جعلت موليير يختار الشعر هنا والنثر هناك ليست واضحة . وهذا يعنى أن اللغة المسرحية ، شعراً كانت أم نثراً ، كانت الغاية والهدف الذى سعى إليه ، بغض النظر عن خواص الشعر أو النثر فى حد ذاتيها . فالخدم عنده يتكلمون الشعر ، فى حين يتكلم السادة النثر ، ولا يستهدف هؤلاء وأولئك إلا الأثر المسرحى الأكيد . فعلى سبيل المثال ، يذكر طرطوف «السماء» عدة مرات فى حديثه . لكن موليير لم يختر هذه الكناية ــ عن الله والدين ــ لسمتها الشعرية ، بل لأنها تصل بين الدين والدنيا ، على لسان طرطوف على الأقل . فهذا الأخير يخون رب البيت الذى آواه ، ويغازل زوجته لأن «السماء» أمرته ، فيما يبدو ، بحب الجمال وحب كل شىء جميل :

« الحب الذى يحملنا على التعلق بالدين لا يخنق فينا حب الدنيا . ومن اليسير أن تسحر حواسنا المخلوقات الكاملة التى أوجدتها السماء » . . . ولقد نثرت السماء على وجهك جمالاً يذهل العين ويسحر الفؤاد . ولم أقدر على رؤيتك ، أيتها المخلوقة الكاملة ، دون أن أعجب بخالق الطبيعة»[2] .

إن ذكر «السماء» المتكرر هو وسيلة لإبراز ما فى شخصية طرطوف من غش ونفاق . فهو يستخدم فى حديثه عن أمور الدنيا كلمات وعبارات تعبر عن أمور الدين . وهكذا تعكس اللغة ، إذ تجمع بين مستويين من المعنى هما الحَرْفى والكامن ــ تعكس ازدواجية شخصية طرطوف ، أو بعبارة أدق الفرق بين ظاهره وباطنه .

إذن ، فعندما خالف موليير قاعدة أساسية من قواعد الملهاة ، واختار الشعر فى كتابته لبعض المسرحيات ، ظل مخلصاً لوظيفته بوصفه كاتباً مسرحياً يجعل المقام الأول للمادة المسرحية . والحديث عن الشعر فى مسرح موليير جزء لا يتجزأ من الحديث عن لغة موليير المسرحية ، فضلا عن أن موليير أثبت أن المسرحية الناجحة ليست بالضرورة تلك التى تحترم الجماليات التى وضع أسسها أصحاب النظريات ، بل قد تكون بصفة خاصة هى تلك التى تتناقض مع هذه الجماليات . ونرى من ثم أن الممارسة والتطبيق يؤسسان جماليات أخرى غير تلك التى أوجدتها متطلبات التغير الثقافى .

وبعد أن كان للشعر مكانة راسخة فى المسرح الكلاسيكى ، والمأساة بخاصة ، بدأ يفقد هذه المكانة عندما أراد الفيلسوف الفرنسى ديدروه أن يرسى دعائم فن مسرحى جديد ، يقع فى منتصف الطريق بين المأساة والملهاة ، وأطلق عليه اسم «الدراما الجادة» . وجدير بالملاحظة أن هذه كانت المرة الأولى التى استخدمت فيها كلمة الدراما بمعناها الأصلى ، فى السياق الفرنسى . وينتمى هذا اللون الجديد إلى الملهاة ؛ لأنه يقدم صورة واقعية للأوساط البورجوازية ، وينتمى كذلك إلى المأساة ؛ لأن نبرته جادة ، ولأن أبطاله مهددون فى شرفهم ، وحياتهم ، وسعادتهم . هذا وتسعى الدراما الجادة إلى إثارة مشاعر المتفرج وتلقينه درساً أخلاقيا مباشراً ، من خلال محاكاتها الأمينة للواقع الراهن ، ومراعاتها الأخلاقيات السائدة .

ولكى نقدر هذه الثورة المسرحية ، لابد أن نأخذ فى الحسبان ما آلت إليه كل من المأساة والملهاة فى تلك الحقبة ، والمناخ الأخلاقى والاجتماعى الذى كان سائداً آنذاك . لكننا لن نهتم هنا إلا بالجانب الجمالى للموضوع .

عبثاً حاول ڤولتير أن يعيد الشباب إلى المأساة وأن يطيل فى عمرها ، لذا صارت إلى التدهور التام . أما الملهاة ، فكانت قد تحولت إلى الوعظ والإرشاد ، وإثارة العواطف والأحاسيس ، وفقدت العناصر الكوميدية التى اكتسبتها مع موليير . هذا ، فى الوقت الذى شهد فيه المسرح تغيراً فى الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها شخصياته ، إذ لم تعد هذه الشخصيات تتمثل فى الملوك والأمراء ، بل فى أناس ينتمون إلى الطبقة البورجوازية .

والدراما كما يراها ديدروه ينبغي أن تكون «عادية وبورجوازية» بالمقارنة إلى المأساة البطولية التي يؤدي أدوارها الملوك والأمراء . يقول : «إن تقلب الحظ ، والخوف من البغضاء ، وآثار الشقاء ، والهوى الذي يفضي بالإنسان إلى التدمير ، ومن التدمير إلى اليأس ، ومن اليأس إلى الموت العنيف ، أحداث ليست بالنادرة . أو تظنون أنها لن تؤثر فيكم كما يؤثر موت الطاغية ، أو التضحية بالأطفال على مذابح آلهة روما وأثينا ؟»(٣) . لذا ، يرى ديدروه أن الحدث الدرامي الذي يجب أن تصوره على خشبة المسرح هو حدث درامي مأخوذ من الحياة التي تعيشها الأسرة البورجوازية ، وأخلاقيات هذه الأسرة وأفكارها وفضائلها . ومن هذا المنظور ، يصبح تصوير المهن والعلاقات الأسرية بديلاً لتصوير الطبائع والأهواء : «اليوم ، يجب أن تكون المهنة المادة الأساسية ، وأن تكون الطبائع مجرد مادة ثانوية . فالمهنة ، بالتزاماتها ، ومزاياها ، ومتاعبها ، هي التي يجب أن تكون أساساً للعمل المسرحي»(٤) . ومن هنا يجب أن نصور «الأديب ، والفيلسوف ، والتاجر ، والقاضي ، والمحامي ، والسياسي ، والمواطن ، والمستشار ورجال المال ، والسادة . . . [ومختلف العلاقات الأسرية] : رب الأسرة ، والزوج ، والأخت ، والأخوة» .(٥) وعناوين المسرحيات التي كتبت في هذه المرحلة أبلغ دليل على تجاوب الكتاب مع نظرية ديدروه .

وكان لابد من أن تصحب هذه الثورة في المضمون ثورة في الشكل والتكنيك . وحاول ديدروه أن يقوم بهذه الثورة أيضاً ، باسم العقل والطبيعة . وتتمثل أهم عناصر هذه الثورة في اللوحات المؤثرة التي تفضل على المفاجآت المسرحية ؛ والديكور الذي يجب أن يتسم بالدقة ، بل الواقعية ؛ والإرشادات المسرحية المتعددة الخاصة بزي الشخصيات ، وهيئتها العامة ، وحركاتها ؛ والنثر الذي يفضل على الشعر لأنه أكثر طبيعية ، وأصدق تعبيراً عن الشخصيات . وفي لحظات الانفعال البالغ ، تصبح الجملة النثرية جملة متقطعة ، تتخللها الآهات والتنهدات ولحظات الصمت ، خصوصا أن التعبير عن اليأس لا يتم في الواقع بواسطة الجمل الطويلة المحكمة البناء والتكوين . ويرى ديدروه أن النثر أكثر ملاءمة للشخصيات وانتمائها الاجتماعي .

ومع هذا الكاتب ، اتسع مفهوم اللغة المسرحية ، بحيث شمل التمثيل الصامت الذي تعادل أهميته أهمية النص ذاته . ويطلب ديدروه من الممثل أن يعبر بالكلمة ، والوجه ، والحركة ؛ بل الوقفة أيضاً . وإذا ما بلغ الانفعال ذروته ، استطاع (أي الممثل) ، إذا شاء ، أن يرتجل في تفصيلات أقواله . وهكذا ، يصبح نقل الواقع نقلا تاماً بمعنى الكلمة .

هكذا نرى أن الدراما الجادة ، كما تصورها ديدروه ، جددت في المضمون ، من الناحية النظرية على الأقل ، وأصبحت من ثم ، في حاجة إلى شكل جديد ، أو بعبارة أدق ، إلى أداة جديدة للتعبير . وكان النثر ، لا الشعر ، هو هذه الأداة . وإذا كانت محاولات ديدروه النظرية لم تدعم بالتجربة العملية والتطبيق ، فهي تعد ، على أية حال ، منعطفاً مهماً في تطور العلاقة بين المسرح والشعر .

وقد قدّم الشاعر الرومانسي ف . هيجو محاولة أخرى لتجديد المسرح بالاعتماد على عدة عناصر ، من بينها اللغة والشعر . فلقد ضمن هذا الكاتب «مقدمة كرامويل» أفكاره عن الدراما الرومانسية الجديدة التي يريد إرساء قواعدها . وكانت هذه الدراما الجديدة مناقضة ، في كل عنصر من عناصرها ، للمأساة الكلاسيكية والنيوكلاسيكية .

في بداية القرن التاسع عشر ، طالب الراغبون في تجديد المسرح بلغة مسرحية جديدة . وهاجم ستندال الشعر الكلاسيكي ، وأبرز رتابته وزيفه ؛ ولاحظ أنه كثيراً ما يلجأ إلى تراكيب معينة ، ونطق معين ، وإيقاع معين ، على نحو يستبدل المتعة الملحمية بالمتعة الدرامية . وإذا انتقل اهتمام المتفرج من الدراما إلى الشعر ، زال الإيهام . ولاحظ هيجو أن أبيات الشعر الجميلة هي التي تقتل المسرحيات الجيدة» . وامتدح الرومانسيون - بعامة - الأبيات الجميلة التي كتبها راسين ؛ لكنهم أنكروا قيمتها الدرامية . وقال ستندال إن مسرحيات راسين لا تتكون من مشاهد ، وإنما من «حوار مأخوذ من قصيدة ملحمية» . وأبدى ڤنييه رأياً مماثلاً عندما قال : «لقد أبدع راسين مسرحاً ملحمياً خالصاً» . ومن المنطلق نفسه ، قارن ف . هيجو بين راسين «الشاعر الغنائي الملحمي» ، وموليير الكاتب «المسرحي» . ومع ذلك ، دافع هيجو عن المدرسة المسرحية الجديدة ، ودافع عن الشعر ، لأنه يضفي على الفكرة شكلاً يزيد من قيمتها . والشعر كما يراه هيجو في المسرح ، ليس غاية في حد ذاته وإنما هو أداة تتكيف ما أمكن مع لغة الحديث العادية ، وتجعل الفن المسرحي يحتل أعلى مكانة وأسماها . وإذا أراد الشعر أن يحتفظ بمكانه في الدراما ، تحتم عليه أن يتخلى عن بعض امتيازاته ، وأن يخضع للواقع ، أو للحقيقة المثالية التي تعد المبدأ الأساسي في الجماليات المسرحية الجديدة . وعليه - كذلك - أن يتحرر من التزاماته الشكلية لكي يخضع لمتطلبات الحوار . والشعر المسرحي كما يراه هيجو مجرد شكل يسعى إلى تثبيت الأفكار وتركيزها ، ومن ثم يصبح قريباً من النثر . ويقول هيجو عن علاقة الشعر بالدراما الرومانسية الجديدة :

«إذا حق لنا أن نبدي الرأي في لغة الدراما ، قلنا إننا نريد شعراً حرًا ، صريحاً ، يجرؤ على قول كل شيء بلا خجل ، والتعبير عن كل شيء بلا تصنع ؛ شعر ينتقل بطريقة طبيعية من الملهاة إلى المأساة ، ومن السمو إلى الضحك ؛ شعر فعال وشاعري ، فني وملهم ، عميق ومفاجيء . . . يعرف كيف يختار مواقف التوقف ليخفي رتابته . . . ويخلص للقافية ، هذه الأمة الملكة . . . ؛ شعر لا ينضب معين تنوعه ، ولا يمكن الوقوف على أسرار أناقته وبنائه ، ويتخذ ألف شكل ولا يتغير نمطه أو طابعه ، ويبتعد عن المقاطع الطويلة . . . . ويتلاعب بالحوار ، ويتخفى دائماً وراء الشخصيات ، ويهتم بالمكان الذي يناسبه أولاً وقبل كل شيء . وإذا حدث وكان جميلاً ، كان جميلاً بالصدفة ، برغم أنفه وبدون أن يدري ؛ شعر غنائي ، وملحمي ، ودرامي ، على حسب ما تقتضي الحاجة ؛ يستطيع أن ينتقل من أعلى إلى أسفل ، ومن أسمى الأفكار إلى أدناها . . . بدون أن يجاوز حدود المشهد الذي يقال فيه باختصار ، شعر يمكن أن يكتبه شخص وهبته إحدى الساحرات روح كورني وعقل موليير . ويخيل إلى ، أن مثل هذا الشعر قد يكون جميلاً كالنثر»(٦) .

هذا من الناحية النظرية . لكن ، ثبت عند التطبيق ، أن هيجو لم

يراع أياً من هذه الأقوال . فلقد كان شاعراً أولا وقبل كل شيء . وكثيراً ما كان يغلب الطابع الغنائي على مسرحياته . ففي مسرحية «هرناني» مثلاً ، يلتقى العاشقان فى مشهد رئيسى فى المسرحية . ولا يتحدث فيه البطل إلا عن القوة الخفية التى تدفعه إلى أمام نحو مصير محتوم لا يملك أن يغيره . ولا يتقدم الحدث خطوة واحدة فى هذا المشهد الغنائي البحت ، الذي يعد قصيدة غنائية فى داخل المسرحية ، يمكن أن يحذف بدون أن يتأثر سياق الأحداث بهذا الحذف . وفى مسرحية «روى بلاس» ، التى تروى قصة خادم استطاع بفضل تنكره فى زى السادة ، أن يحظى بحب ملكة إسبانيا ، وأن يصعد درجات السلم الاجتماعى إلى أن وصل إلى منصب رئيس الوزراء - فى هذه المسرحية ، ترى البطل وهو يخاطب الوزراء فى مشهد يندرج نظرياً تحت اسم الحوار ، لكنه فى الواقع مونولوج مكون من مائة بيت . ومن الطبيعى أن يتراجع الخيط الدرامى فى هذا المشهد ، وأن يتقدم الشعر إلى أمام . ويشعر القارىء أو المتفرج أمام مشهد كهذا أن الشاعر قد استسلم لجمال الأبيات وملكة الشعر . ويتضح من دراسة مسرح ڤ. هيجو أنه شاعر أولاً وكاتب مسرحى ثانياً . ولا نبالغ إذا قلنا إن مسرح هيجو ، إذا ما أفرغناه من الشعر ، يتحول إلى مسرح قريب من الميلودراما بموضوعاته ، وشخصياته ، وتكنيكه ، وإن أناقة الأبيات ، وجمال الصور ، والإيقاع والموسيقى - كل هذا - هو الذى يضفى عليه بُعداً شاعريًا يخفى ما فيه من عيوب[٧] . وهكذا نخلص إلى أن الشعر لم يكن بين يدى هيجو أداة طيعة للحوار بين الشخصيات ، بل أصبح غاية فى حد ذاته ، فى كثير من الأحيان ، على عكس ما أراد رائد المدرسة الرومانسية . وإذ أطلق ڤ. هيجو العنان لنزعته الشعرية ، لم يوفق إلى هذا المزج المتوازن المحسوب بين الشعر والدراما . وجدير بالملاحظة أن هيجو كان الكاتب الرومانسى الوحيد الذى فضل الشعر على النثر بعامة ؛ لأنه شاعر اتجه إلى المسرح ، كما اتجه إلى الرواية أو القصيدة ، وجعل منه وسيلة للتعبير بالشعر عن رؤيته للإنسان والعالم . والدراما الرومانسية التى نشأت عن مفهوم جديد للمسرح ، مزجت المأساة بالملهاة ، بعد أن كانت الكلاسيكية قد فصلت بينهما فصلاً تعسفيًا ، وأتاحت للنثر فرصة استخدامه فى المسرحيات الجادة ، بعد أن كانت هذه المسرحيات تعتمد على الشعر فحسب .

وشهدت المدرسة الرمزية عودة العلاقة الحميمة بين الشعر والمسرح . لكن الشعر هنا ابتعد عن تعريفه التقليدى بأنه ، أساساً ، قول مقفى وموزون ، وتحول إلى التركيز على مفهوم «الشاعرية» . ولابد أن نلاحظ أن هذا التحول قد تم بعد أن كان الشاعر بودلير قد أصدر ديوانه «قصائد منثورة» عام ١٨٦٤ .

لقد نشأت الدراما الرمزية بوصفها رد فعل لجماليات المدرسة الطبيعية فى المسرح والرواية . وكانت المدرستان الطبيعية والرمزية متزامنتين ، وكان المسرح ــ كما كان أيام الرومانسية ــ الساحة التى تمت فيها المواجهة بينهما .

وقد نظر كتاب المسرح الرمزى إلى القصة والشخصيات على أنها واجهة لحقيقة أعمق ، وطالبوا ، من خلال الجماليات التى أرسوا قواعدها ، بمجاوزة المظهر ، وتعميق العلامة وصولاً إلى المدلول . والدراما الحقيقية فى نظرهم ، لا تكمن فى الحدث أو أهواء الأبطال ، وإنما تكمن فى الصراع الميتافيزيقى الذى يعبر عنه ــ أو يوحى به ــ الصراع بين الشخصيات . لذا ، فقد تطلعوا إلى مسرح شاعرى ، متحرر من سيطرة الحدث والواقع اليومى ، ويعيد إلى الحلم والإيحاء حقوقهما . وكان هؤلاء الكتاب ، وأغلبهم شعراء ، قد ملوا «شرائح الحياة» الواقعية ، وأخذوا ينشدون دراما مثالية وروحية تفتح لهم عالم الأسرار . فعلى حين كانت الواقعية تعكس اهتمامات المجتمع البورجوازى المادى ، الذى تسيطر عليه المشكلات الخاصة والثورة الاجتماعية ، وتعبر عن هذه الاهتمامات ، سعى الرمزيون إلى تطلعات النفس العاشقة للشعر والتصوف . وإذ قطعوا كل صلة بينهم وبين التقاليد ، أوجدوا مفهوماً جديداً للمسرح الدرامى الصرف ، باختيارهم طريقاً هامشيا ، هو طريق المسرح الشعرى .

والدراما الرمزية التى كتبها هواة القصيدة والشعر ، هى دراما تُقرأ أكثر مما تمثل ؛ بل تحاول جاهدة أن تهرب من العرض المسرحى والممثل . ويقول الشاعر ما لارميه ــ وكان يحلم بإحلال الكتاب محل المسرح ــ فى هذا الصدد : إن القارىء المتنبه يجد فى الكتاب البنية ، والإيقاع ، والدرس ، ويبنى مسرحاً داخليا باعتماده على الخيال . ويتميز المفهوم الرمزى للمسرح الشعرى بسمة الرفض هذه ، وتحرره من قيود العرض ، وخضوعه لمتطلبات الفكر فحسب . ويمكن تلخيص جماليات الدراما الرمزية فيما يلى :

- رفض الواقعية المسرحية .
- اختيار الشاعرية والمثالية .
- مجاوزة حدود الطبيعة .
- الابتعاد عن تفاهة الحياة اليومية .
- انتماء الحدث والشخصيات إلى عالم غير عادى ، واستثنائى .
- اللا مبالاة بالزمان والمكان .
- خلق عالم خيالى لا تحكمه إلا قوانين الفانتازيا .
- استبعاد نظرية المحاكاة والإيهام .

والدراما الرمزية تكون بذلك بعيدة كل البعد عن الدراما البرجوازية والتاريخية . إنها ، على النقيض من ذلك ، امتداد للمسرح الملحمى والمسرح الغنائى ، حيث الأولوية للحوار على الحدث ، ولجمال التعبير على الصدق الإنسانى .

ولا ينبغى إغفال الدور الحاسم الذى لعبته الموسيقى الألمانية ، ولعبه فاجنر فى نشأة الدراما الرمزية وتطورها . فلقد كانت الموسيقى ، فى نظر أبناء هذا الجيل ، ملاذاً من الحياة المادية الخانقة ، بعد أن كان العلم قد قرر أن الأسرار قد زالت ، وبعد أن كان النقد قد قرر أن الشعر قد مات . وكان فاجنر قد خلق دراما المستقبل التى تجمع بين جمال الديكور ، والحوار الشاعرى ، والموسيقى ، . . . الخ .

وقد أراد م . ميترلنك ، أهم كتاب المسرح الرمزى ــ ويمكن عد ب . كلوديل ، وا . جارى ، وج . آبولينير كتاباً رمزيين كذلك ــ أن يرسى قواعد مسرح ثابت ، يستوحى المأساة الإغريقية ، ولا يصور لحظة استثنائية عنيفة فى الوجود وإنما يصور الوجود ذاته ، ولا يُبقى إلا على الاهتمام الذى يوحى به موقف الإنسان من الكون ويجاوز أى فعل مادى أو معنوى . وهو يرى أن عدم وجود حدث

درامى هو الذى يدعو المتفرج إلى البحث عن البعد الحقيقى للدراما خلف الحكاية التى ترويها . وقال ما لارميه فى هذا الشأن إن مسرحيات ميترلنك «تنويعات راقية على ميلودراما عنيفة رائعة» . ويدرك المتلقى حقا أن التنويع فيها أهم من التيمة ذاتها . هذا ، ولا ينكر ميترلنك أن شخصياته تتسم بالغرابة ، وأنها لا تتكيف مع الواقع ؛ ففى عالمه الغامض ، لا تظهر إلا الأشباح والظلال التى تنشأ حركاتها وكلماتها ، لا عن الإرادة الواعية ، وإنما عن الخضوع الأعمى لقوانين القدر . ويمكن أن يقال عنها ما قاله عنها مؤلفها ؛ إنها شخصيات «مسرح عرائس» . فمثلاً ، البطلة عنده ليست امرأة من لحم ودم ، وإنما تجسيد لبعض المُثل الروحية ، وحلم بالكمال لا يمكن أن يتحقق . واللغة التى تتحدث بها هذه الشخصيات لا تنتمى إلى الواقع ؛ فهى لغة شاعرية ، بعيدة عن لغة الحياة اليومية بعد الشعر عن النثر ؛ لغة غنائية ، وإيحائية وغامضة فى أغلب الأحيان برغم بساطتها الظاهرية . ويقول ميترلنك عن أهمية الشعر فى الدراما الرمزية :

«لا يكمن جمال المآسى الكبرى ولا عظمتها فى الأفعال ، وإنما يكمنان فى الأقوال . لكن ، هل يتمثل ذلك فحسب فى الأقوال التى تصاحب الأفعال وتفسرها ؟ لا ! لابد أن هناك شيئا آخر غير الحوار الضرورى . فالأقوال التى قد تبدو بلا قيمة لأول وهلة هى التى لها قيمة فى عمل ما ؛ إذ فيها توجد روح هذا العمل . ويكاد يوجد دائماً ، إلى جانب الحوار الضرورى ، حوار آخر زائد عن الحاجة . انظروا إليه بانتباه ، ولسوف ترون أنه الوحيد الذى تنصت إليه الروح إنصاتاً عميقاً .... وجمال أجمل المآسى الغامضة يرجع على وجه الخصوص إلى الأقوال التى تقال بجانب الحقيقة الظاهرة ؛ يرجع إلى الأقوال التى تتفق مع حقيقة أعمق وأقرب إلى الروح الكامنة التى تسند القصيدة ....»[8] .

وفى رائعة ميترلنك «بيلياس وميليزاند» يتحول كل شىء إلى موسيقى . فالكاتب يلجأ باستمرار إلى تكنيك الشعر والموسيقى ، ويجعل للكلمات قدرة إيحائية بالغة . ويخلق التكرار الدائم جوًّا ساحراً غريباً ، ويتخذ كل شىء معنى رمزياً . ولندع النص يتكلم :

فى مشهد البرج الشهير ، تطل ميليزاند من النافذة ، وهى تمشط شعرها . ويقف بيلياس أسفل البرج ، ويطلب منها أن تمد له يدها ليتمكن من تقبيلها .

« ميليزاند : لا أستطيع أن أميل أكثر من هذا ....

بيلياس : لا تستطيع شفتاى أن تصلا إلى يدك ...

ميليزاند : لا أستطيع أن أميل أكثر من هذا ... أوشك أن أقع ... أوه ... أوه ... شعرى ينزل من البرج ... (بينما تطل ميليزاند على هذا النحو ، يسقط شعرها فجأة ويغمر بيلياس) .

بيلياس : أوه ... أوه ... ما هذا ؟ ... شعرك ، شعرك ينزل إلى ... شعرك كله ، شعرك كله يا ميليزاند سقط من البرج ... إنى أمسكه بيدى ، أمسكه بفمى ، أمسكه بذراعى ، وألفه حول عنقى ، لن أفتح اليدين هذه الليلة .

ميليزاند . دعنى ... دعنى ... سأقع .

بيلياس : لا ، لا ، لا ... لم أر أبداً شعراً مثل شعرك يا ميليزاند . انظرى ، انظرى ، انظرى إنه يأتى من أعلى ، ويغمرنى حتى القلب ... يغمرنى حتى الركبتين ، وإنه لناعم ، ناعم كأنه قد سقط من السماء ... لم أعد أرى السماء من خلال شعرك ... انظرى . لم تعد يدى لتستطيع أن تمسك به ... لقد غمر حتى فروع شجرة الصفصاف ... إنه يعيش كالعصفور بين يدى ... ويحبنى ، أكثر منك ألف مرة .

ميليزاند : دعنى ، دعنى ، فقد يأتى أحد ...

بيلياس : لا ، لا ، لا ، لن أتركك الليلة . أنت الليلة أسيرى ، طوال الليل ، طوال الليل ...

ميليزاند : بيلياس ... بيلياس ...

بيلياس : لن تذهبى بعد الآن . ها أنذا أربط شعرك ، اربطه بفروع شجرة الصفصاف . لم أعد أتألم بين خصلات شعرك . أو تسمعين قبلاتى على شعرك ؟ إنها تتصاعد على طول شعرك . أترين ، أترين ؟ أستطيع أن أفتح يدى ... انظرى ، لقد تحررت يدى ... ولن تستطيعى أن تهجرينى ... (يخرج حمام من البرج ويطير حولهما فى الليل) .

ميليزاند : أوه ... أوه ... لقد آلمتنى ... ما هذا يا بيلياس ؟ ما الذى يطير حولك ؟

بيلياس : إنه حمام خرج من البرج ... لقد أفزعته ، فطار .

ميليزاند : إنه حمامى يا بيلياس . فلنذهب . دعنى ، لن يعود الحمام .

بيلياس : ولم لا يعود ؟

ميليزاند : سيضل فى الظلام . دعنى أرفع رأسى . اسمع وقع خطوات . دعنى . إنه جولو . اعتقد أنه جولو ... لقد سمعنا .

بيلياس : انتظرى ، انتظرى ، ... شعرك ملفوف حول الفروع ... معلق فى الظلام ... انتظرى انتظرى ، الدنيا ليل ... »[9] .

وكان الذى فاجأهما هو جولو ، زوج ميليزاند وأخو بيلياس الغيور .

***

والحديث عن المسرح والشعر يفضى بنا حتما إلى الحديث عن المسرحية الشعرية أو الدراما الشعرية . ويعرفها إبراهيم حمادة بقوله : «إنها المسرحية المكتوبة فى الشعر لتمثل على المسرح . ويمتد المصطلح أحيانا ليشمل القطعة المسرحية المكتوبة فى النثر المشعور . وفى بعض الأحيان ، يقصد «بالشعر الدرامى» المسرحية الشعرية التى تقرأ فقط لعدم صلاحيتها للتمثيل ، بينما لا يفرق كثير من النقاد بين الدراما الشعرية و«الشعر الدرامى»»[10] .

ولنتوقف قليلاً لتحديد بعض المفاهيم . يشير هذا التعريف إلى الفرق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامى ، وهو فرق أساسى فى

نظرنا . فالدراما الشعرية دراما أولاً وقبل كل شيء ، والشعر فيها عنصر ضمن العناصر المكونة لها ، لا يُقصد لذاته ، ومن ثم يخضع للدراما ، ويوظف من أجلها ، ويرتبط ارتباطاً عضوياً بها . ولهذه النواحي ، تقرأ الدراما الشعرية بوصفها نصًا ؛ لكنها تصلح للعرض أيضاً ؛ لأنها تشتمل على كل مكونات العرض المسرحي . والشعر الدرامي ، كما يدل اسمه ، مادة شعرية تصب في قالب درامي فحسب ، ويتراجع الحدث فيه أمام سيطرة الشعر ، بقافيته ، ووزنه ، وإيقاعه . وهذا النوع من الدراما يصلح للقراءة ولا يصلح للعرض ؛ لأن الشعر برتابته ، وإيقاعه ، وموسيقاه ، قد يتنافى مع عنصر التشويق ؛ أحد الأسس التي يقوم عليها العرض المسرحي بمفهومه التقليدي ، وهو كذلك قد يؤدى بالمتفرج الى الشرود بدلاً من التركيز على الحدث ومتابعته . والشعر الدرامي وفقا لهذا المفهوم ، شكل يقصد لذاته ، ولا يتلاحم بالضرورة مع المضمون .

هكذا يتضح أن الدراما الشعرية ، إذ تعقد زواجاً متكافئاً بين الدراما والشعر ، هي الشكل الأمثل للمسرح الشعري . والمقصود بالشعر هنا ليس الشعر المقفى الموزون فحسب ، وإنما أيضاً وبصفة خاصة ، الشعر الحر ، أو أي نص منثور تتوافر فيه سمات الشاعرية . ولعل الشاعر الأسباني لوركا واحد من أفضل الأمثلة التي يمكن أن تساق في هذا المجال . فالنثر عنده يحمل كل صفات الشاعرية ، ويكون مع المضمون وحدة متكاملة ونسيجاً متسق الأجزاء . ففي اللوحة الأولى من الفصل الثالث في مسرحية «عرس الدم» ، يظهر القمر في صورة حطاب شاب أبيض الوجه ، بينما يطارد العاشقين ــ العروس التي هربت مع من تحب ليلة عرسها ــ العريسُ الذي يريد الانتقام لشرفه . يقول القمر الذي يساعد بضوئه على الكشف عن مخبأ الحبيبين :

« أنا البجعة المستديرة فوق الماء ،
ووردة الكاتدرائيات ،
أنا أكذوبة فجر شاحب
على الفروع والأشجار .
كيف يمكن أن يفلت ؟
من يختبيء ؟ من راح يبكي
بين أشواك الوادي ؟
يترك القمر سكيناً
في هواء الليل الذي يغمره ،
ويرقب السكين من عل
ليصبح جرحاً داميا .
افتحوا لي ! أشعر بالبرد وأنا أتسكع
على الجدران والبللور .
افتحوا صدوراً بشرية
أغوص فيها ليشيع فيَّ الدفء .
أشعر بالبرد ، ورمادي
المكون من المعادن الغافية
يبحث عن نار يحرقها عند قمته
بين التلال والوديان .
مع أن الجليد يحملني
على كتفه الملونة ،
وكثيراً ما يغرقني
ماء البركة الصلبة الباردة .
لكن وجنتيَّ ستخضبان
بالدم هذه الليلة ،
وجنتيَّ والأشواك المتحدة
التي يؤرجحها الريح .
ما من مأوى أو ظل
يمكنانهما من الهرب :
أريد صدراً بشريًا
أستطيع أن أتدفأ فيه .
سيكون لي أنا قلب
دافيء كل الدفء ، ينطلق
على تلال صدري . . .
دعوني أدخل ، دعوني . . . (إلى الأغصان)
لم أعد أسمح بالظلال ،
فلسوف يلقى شعاعي
أشِعة من الأنوار
إلى أعماق سيقان الشجر القائمة .
ولأمرر هذه الليلة
الدم الحلو على وجهي
وعلى الأشواك المتحدة
التي يؤرجحها الليل . . .
من يختبيء ؟ اذهبوا .
لا . لا ملاذ . موتهما يتأهب » .

وفي نهاية المشهد ، تُسمع صرختان أليمتان ، نفهم منهما أن العاشقين قد قتلا ، ولم تكن كلمات القمر إلا تمهيداً لموتهما .

وإذا كان لوركا قد نجح في كتابة الدراما الشعرية ، فإن الحديث عن الشعر الدرامي ، في سياق أدبنا المصرى على وجه التحديد ، لابد أن يبدأ بأمير الشعراء أحمد شوقي ، الذى كان أول من أدخل الشعر التمثيلي في مصر ، على حد قول شوقي ضيف : «لم يدخله في أول حياته الأدبية إلا محاولة قام بها أثناء بعثته في فرنسا ، ولكنها لم تأخذ شكلها النهائي إلا في خاتمة حياته ، وهي تمثيلية (علي بك الكبير)»[11] .

ونذكر القارىء بأن شوقي كتب ست مآسي وملهاة : «مصرع كليو باترة» ، و «قمبيز» ، و «علي بك الكبير» ، و «مجنون ليلى» ، و «عنترة» ، و «أميرة الأندلس» ، و «الست هدى» . وقد وضع شوقي ضيف حقاً يده على الدافع الذى جعل شوقي الشاعر يتجه إلى المسرح ، عندما ربط بين هذا الاتجاه ورغبة الشاعر في مقاومة العامية التي شاع استخدامها في المسرح بخاصة آنذاك . ولا نبالغ إذا قلنا إن شوقي أدخل الشعر في المسرح ، لا لكي يرسي قواعد فن مسرحي جديد ، وإنما لكي يدافع عن الفصحى في أسمى صورها ألا وهو الشعر ، في المجال الذى احتمت به العامية ، أي المسرح : «كان اقتحام شوقي لهذا الفن الغربي ، وتأليفه فيه فتحاً جديداً ، وعملاً خطيراً ؛ لا من حيث إنه أدخل هذا الفن لأول مرة في العربية

فحسب ، بل أيضاً لأنه كان يقاوم تيار اللغة العامية الذى طغى على المسرح المصرى وفتن به الشباب ؛ إذ كان يرضى عواطفهم الوطنية والسياسية على نحو ما هو معروف عن مسرح كشكش والكسار . فجاهد شوقى ضد هذا التيار العامى ، واستطاع أن يصرف الشباب عنه ، بل استطاع أن يفتنه به وبتمثيلياته حين مثلت فتنة منقطعة النظير» . [١٢] وتأثره بالمسرح الكلاسيكى الفرنسى ، بصفة خاصة ، جعله يختار موضوعات يؤدى الأدوار فيها الملوك والأمراء ، فى مآسى تشبه إلى حد كبير تراجيديات كورنى وراسين . وكان من الطبيعى أن تتكلم شخصياته بلغة الشعر ، شأنها فى ذلك شأن النماذج التى أوحت بها . لكن الشعر فى مسرحيات شوقى كان غاية فى حد ذاته ، وهذا ما جعل الكاتب يستسلم للغناء ، ولا يفرق تقريباً بين الشعر المسرحى والأوبرا . يقول شوقى ضيف أيضاً فى هذا الصدد : «مما يلاحظ عليه أيضاً أنه يتخلل مسرحياته بقطع تلحن وتغنى ، كأنه يستجيب فى ذلك لنزعة المصريين وميلهم إلى الغناء . وكان المسرح المصرى العامى قبله يهتم بهذا الجانب ، فأدخله شوقى فى مسرحياته . ولو أنه درس المسرح الغربى دراسة دقيقة لعرف أن اليونان كانوا يدخلون الغناء حقاً على مسرحياتهم ، ولكنهم كانوا يجعلون للغناء أوزاناً خاصة وللحوار أوزاناً أخرى . . . أما شوقى . . . فلم يقترح للتمثيل وزناً خاصًا به لا يخرج عنه ، بل مضى فيه ينظم من جميع الأوزان وعلى جميع القوافى بحيث أصبحت المسرحية بما فيها من غناء مجمعاً للأوزان العربية يتنقل بينها بدون أى قيد أو شرط» [١٣] . وكان شوقى ، فى كتابته للمسرح ، شاعراً جعل للشعر اليد العليا على التمثيل. وقد اقتفى عزيز أباظة أثر شوقى ، وجعله «إماماً» له .

وبعد أن انحسرت موجة الشعر عن المسرح ــ المسرح الفرنسى على سبيل المثال لا الحصر ــ واتخذ الشعر المسرحى شكلا ، بل أشكالاً جديدة متنوعة ، شهدنا فى مصر مسرحاً شعرياً تغمر موجاته الساحة المسرحية تارة ، وتنحسر عنها تارة أخرى . وانتهى هذا المد والجذر فى الحقبة الأخيرة إلى ازدهار حقيقى للدراما الشعرية ، تمثل فى مسرحية فاروق جويدة «الوزير العاشق» ، ومسرحية فوزى فهمى «لعبة السلطان» ، على سبيل المثال . ولقيت هاتان المسرحيتان إقبالاً جماهيرياً كبيراً على مسرح الدولة . ويدل هذا النجاح على أن الشعر ، والشاعرية كانا أداة ساعدت على توصيل رسالة الكاتب إلى المتلقى ، ولم تضر بالدراما ، بل أفادتها إلى حد كبير . ويعيد هذا إلى الأذهان النجاح الذى سبق أن حققته مسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» ، ومسرحيته «الأميرة تنتظر» ، ومسرحيات نجيب سرور عن ياسين وبهية ، ومسرحيات عبد الرحمن الشرقاوى الذى يعد بلا شك رائد المسرح الشعرى التاريخى الحديث .

والشعر الذى كتبت به هذه المسرحيات ، بصفة عامة ، يتخذ شكلين : شكلا تقليديا يلتزم بالوزن والقافية ؛ وشكلا جديداً يطلق عليه اسم «الشعر الجديد» أو «الشعر المرسل» أو «الشعر الحر» .

هذا على مستوى اللغة . لكن ، لابد أن نذكر أن لغة المسرح اليوم لم تعد قاصرة على الكلمات التى تنطق بها الشخصيات ، شعراً كانت أم نثراً أم بين هذا وذاك ، وإنما اتسع مفهومها بحيث شمل الجزء الأكبر من العناصر المكونة للمسرحية ، على مستوى العرض والنص على حد سواء . ومن هذا المنطلق ، استطاع محمد عنانى أن يقول إن مسرح العبث رافد للمسرح الشعرى لأنه يعتمد على الاستعارة الدرامية :

«منذ أن كتب صى . بيكيت فى «انتظار جودو» ، وحتى نشر دورنمات مسرحية «الشهاب» ، يمتد خط تطور واضح مروراً بيونسكو وتوفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور ــ وهو خط تطور من الفن المسرحى الخالص إلى فن الشعر ، وبالذات فن الاستعارة . فإذا نظرنا إلى مسرح العبث . . . باعتباره رافداً للمسرح الشعرى ــ أى المسرح الذى يعتمد فى جوهره على الاستعارة الدرامية ، وجدنا أنه يبدأ بداية عنيفة على أيدى بيكيت وينتهى نهاية هادئة على أيدى يونسكو وعبد الصبور . أما البداية العنيفة فهى تصوير اللقطة الاستعارية تصويراً درامياً ؛ أى نقلها من عالم اللغة إلى عالم الفعل : فعندما يقول الشاعر «وألقى الإنسان فى قمامة الزمان» ، يحولها الكاتب المسرحى إلى صورة مجسدة مثلما يفعل بيكيت فى مسرحية «لعبة النهاية» حين يجعل الأبوين يعيشان فى صندوق قمامة . وعندما يقول الشاعر «تدور بى دوارة الملال» ، يحولها الكاتب المسرحى إلى صورة مجسدة لإنسان يدور ويدور فى كرسى قعيداً لا يزوره أحد ، وإن زاره أحد لا يحادثه مثلما يفعل بيكيت فى مسرحية أخرى» [١٤] .

وقبل أن ندرس مسرحية بعينها مثالا ، نود الإشارة إلى بعض النقاط المهمة الخاصة بالمسرح الشعرى . لقد ارتبط هذا المسرح ، فى أغلب الأحيان ، بالقراءة لا العرض ؛ أى أن الكثيرين كانوا ولا يزالون ينظرون إليه على أنه يولى جل اهتمامه للنص ، وجماله وقدرته على التعبير ، وأنه إذا انتقل إلى خشبة المسرح ، ضاعت العناصر الدرامية بين التراكيب المحكمة ، والإيقاع ، وموسيقى الأبيات ، والصور الموحية . . . الخ ، ولاسيما أن الموضوعات التى كان يختارها كتاب هذا المسرح كانت مستمدة عادة من التاريخ أو الأسطورة ؛ ومن ثم فهى معروفة للمتفرج سلفاً ، ولا تبقى على عنصر التشويق ، مادام هذا المتفرج يعرف النهاية ، حتى قبل أن يُرفع الستار . ومن ثم ، يتحول العرض إلى استعراض للأسلوب الذى تناول به الكاتب ــ والمخرج بالنسبة للعصر الحديث ــ هذا الموضوع أو ذاك . وإزاء هذا الرأى ، نتساءل عن الأسباب التى جعلت المسرحيات التاريخية ، وكلها تقريباً مكتوبة شعراً ، تنجح على خشبة المسرح المصرى . ونرد بهذه الأبيات التى تصور قرطبة فى «الوزير العاشق» تصويرا يرقى إلى مستوى رفيع كما يقول محمد عنانى [١٥] :

« ومضى الزمان
وسجين قرطبة يلملم جرحه
والليل يعبث فى شوارع قرطبة
واليأس والدجل الرخيص . . .
لكن شعر أبى الوليد
يطوف فى كل البيوت
على المزارع . . . فى حقول القمح
فى الطرقات يقرؤه الصغار
والظلم يأكل كل ضوء فى شوارع قرطبة
وروائح الغدر اللئيم
تدور سراً فى سراديب الملوك ! » .

ونتساءل أيضاً : لم ازدهر المسرح التسجيلى أو الوثائقى ، وغالباً ما

كتب بالشعر الحر ، لا النثر ، فى حين لا يقدم رؤية جديدة للتاريخ ، وإنما يقدم الوقائع التاريخية من خلال عملية مونتاج تختلف من كاتب لآخر ؟ ولدينا فى هذا السياق أمثلة كثيرة نذكر من بينها مسرحيتى بيتر ڤايس «الغول» و «مارا ــ صاد» ، و «شى جيفارا» ومسرحيتى أريان منوشكين عن الثورة الفرنسية : «١٧٨٩» و «١٧٩٣» . ولنلاحظ أن هذه المسرحيات اتجهت إلى صالات العرض مباشرة ـ بل إن بعضها لم يسجل حتى الآن فى نص مكتوب . والدراسة المتعمقة للمسرح التسجيلى قد تجعلنا نلمس فيه لغة شاعرية لها سمات خاصة . ونخلص إلى أن الربط بين المسرح التاريخى الشعرى والقراءة ، والاهتمام بالنص دون العرض ، لم يعد واردا ، نظراً لتطور مفهوم اللغة المسرحية ، كما أسلفنا ، وإمكانات الإخراج التى يحتاج إليها هذا المسرح .

وثنائية عبد الرحمن الشرقاوى «الحسين ثائراً» ، و «الحسين شهيداً» ، أبلغ مثال للمسرحية التاريخية المكتوبة شعراً . فالكاتب يبعث فيها أحداثاً معروفة ، تعد منعطفاً مهماً فى تاريخ الأمة الإسلامية . ومع هذا فإنها قد تلقى نجاحاً كبيراً إذا ما قدر لها أن تعتلى خشبة المسرح ، لأن كاتبها الشاعر عالجها معالجة درامية فى المقام الأول . وعلى سبيل المثال ، يعد المنظر الثانى فى «الحسين شهيداً» ، ذروة الحدث الدرامى ، إذ يجب أن يختار الحسين بين المقاومة ــ بينما يكاد قومه يموتون عطشاً ــ والاستسلام . ويعبر البطل عن انفعاله وثورته بأبيات جيلة حقاً ، لا تتفق مع الموقف الذى ترد فيه فحسب ، بل تؤكده وتعمقه ، بدلاً من أن تكون مجرد زخرف خارجى . فالقافية تصل بين بيت وبيت ، وتصل بين عناصر البيت الواحد . وتكرار اللفظ نفسه فى بداية الأبيات المتتالية يخلق إيقاعاً موسيقياً ، ويؤكد الفكرة أو الإحساس :

« أدعوتمونى كى . . . » ، « إنى أتيت . . . » ، « أنا أتيت» . . .
بل إن شعر الشرقاوى يحاول أن يلتحم مع المضمون الإسلامى للمسرحية ، عندما يأخذ كلمات أو عبارات عن القرآن الكريم : «تحرفون» ، «مكذبين مضللين مضللين» . والشعر هنا يعبر بعامة تعبيراً صادقاً عن ثورة الحسين ، عندما يتناول الفكرة الواحدة من زوايا مختلفة ، ويعود إليها ، ويؤكدها أو ينفيها ، بالصورة ، والاستعارة ، والتشبيه ، . . . الخ :

«الحسين : يا عصبة الآثام كيف تحرفون ؟
يا نابذى الكلمات يا من تسقطون على المنافع كالذباب
أو بعد ما قد حرر الإسلام روحكم فيرتم فى الهداية
تستعبد الشهوات قلبكم وتدفعكم إلى طرق الغواية ؟
سحقاً لكم من غادرين مكذبين مضللين مضللين
أنا ما أتيت سوى لأنصركم . . .
فهل أنتم بهذا خاذلىّ ؟
ولكى أزيح عن الرقاب الشم أغلال الطغاة
أنا ما أتيت سوى لأملأ كل دار بالمحبة
ولأملأ القلب المفزع بالمودة والسكينة
ما جئتكم إلا لأرفع عنكم حيف الولاة
إنى أتيت أزيل آزفة الخطوب عن الضمائر
وأزيح أطباق الظلام عن البصائر
إنى أتيت لكى أرد الهول عن باب المدينة
إنى أتيت لأنقذ البسمات قد خنقت على وجه الصغار
فلتنظرونى من أكون ومن يكون مضللوكم
يا خاذلىّ وقاتلىّ لكى تقووا قاتليكم
أدعوتمونى كى أقوىّ ظالميكم ؟
أدعوتمونى كى أزل وكى أبيع حقوقكم ؟
أدعوتمونى كى أبايع للظلوم المستبد ؟
يأبى عَلىّ الله هذا والحجور الطيبات
ودعوة الحق المصونة
ومصارع الشهداء من آبائكم
وملاحم السلف العظيم
عهد عَلىّ إلى أبى وإلى النبى ولن أخونه
أن آخذ الحق الهضيم وأقهر الجور الغشوم
ألا أنام عن المظالم
أن أنصر العدل المطارد
أن أحمى الضعفاء من بطش العتاة الأقوياء
أن أفضح الزيف المهين وإن تحصن بالعروش
وإن تقنع بالغمام
أن أسحق الكذب المعربد
فإذا أبيتم أن تموتوا فى الكرامة والإباء
ورضيتم عيش الذليل المستضام
فالله فيكم . . .
ربٌّ فاحبس عنهمو قطر السماء . . . »

ولا يتيسر للناقد اختيار واحدة من المسرحيات الشعرية القيمة التى يزخر بها مسرحنا المصرى الحديث . لكن ، لابد من تدعيم ما أوردناه من أقوال نظرية بمثال تطبيقى محدد . وقد وقع اختيارنا على نص الشاعر نجيب سرور «ياسين وبهية» ، لأنه أثار (ويثير) مختلف القضايا التى تحدثنا عنها ، بل ويضيف إليها قضايا أخرى مهمة .

نقول ، بداية ، إن النص قد أثار جدلاً طويلاً حول تصنيفه : هل هو قصيدة ؟ أم رواية شعرية ؟ أم قصيدة ملحمية ؟ واختلفت الآراء ، لكن الجزء الأكبر من النقاد نفى انتماء هذا النص إلى المسرح . قال وحيد النقاش : «هذا العمل قد أطلق عليه اسم الملحمة الشعرية . وحتى لو سلمنا بأن هذه القصيدة الوصفية تنتسب إلى الشعر الملحمى فى قليل أو كثير ، فإننا لن نستطيع التسليم بقدرتها على الصعود إلى خشبة المسرح ، لأن الملاحم كلها كانت تقرأ أو تروى . ولم يعرف تاريخ المسرح ملحمة اقتربت من المسرح إلا فى أعمال برخت التى أطلق عليها المسرح الملحمى»[١٦] . وأكد ناقد آخر ما أعلنه الكاتب نفسه ، ألا وهو أن هذا النص «رواية شعرية» . يقول : «وأعتقد أن نجيب سرور لم يكتب هذه القصيدة الشعرية للمسرح ولم يكن فى ذهنه ذلك»[١٧] . ونفى صاحب رأى آخر أى صلة بين نص «ياسين وبهية» والمسرح : «لا يمكن أن يعتبر هذا عملاً مسرحياً لأنه ليس فيه عرض مسرحى كامل ، ولا خطة مسرحية ، ولا شخصيات قوية البنيان ، ولا تطور مسرحى ، ولا أى من عناصر الفن المسرحى»[١٨] . وأكد أمير إسكندر أيضاً أن الكاتب لم يسع إلى كتابة مسرحية : ومن الخير أن نؤكد من البداية أننا لا نعتقد أن الشاعر حين

كتب هذا العمل قصد أن يقيم منه بناء مسرحية . . . هو نفسه لا يسمى عمله مسرحية شعرية . . . من المفيد أن نتفق على أن هذا العمل الشعرى الجميل ليس من المسرحية فى شىء ، فالعمل المسرحى ، مهما تعددت أشكاله ، ومهما تنوعت أساليبه . . . له فى نهاية الأمر قواعد وأصول»[١٩] .

وكان المخرج كرم مطاوع قد نقل النص إلى خشبة مسرح الجيب فى عام ١٩٦٤ ، حيث لقى نجاحاً وإقبالاً جماهيرياً ملحوظاً . وهذا ما جعل البعض يؤكد أن الإخراج كان هو البطل الحقيقى للعرض : «إن الذى بهرنى حقاً فى المسرح هو المخرج كرم مطاوع الذى جعل من هذه القصيدة عملاً مسرحياً . لقد استطاع بالديكور والحركة على المسرح والإضاءة أن يصوغ لوحات غاية فى الجمال والروعة . وأن يرتفع بالنص الشعرى إلى مستوى الانفعال الدرامى»[٢٠] . وأيد نعمان عاشور هذا الرأى عندما قال : «تقدم تجربة جديدة . . . للشاعر نجيب سرور . . . فى قالب من الدراما الشعرية غير مسبوق ولا مطروق . . . ولكنه قالب معقول قد لا يمكن قبوله لولا أن كرم مطاوع مخرجه عرف كيف يطوع النص لإمكانيات الدراما»[٢١] .

وأيد الدكتور محمد مندور إدخال القص فى المسرح : «لا ضير من إدخال العنصر القصصى على الدراما الشعبية ، مادام هذا العنصر قد اكتسب من قوة صياغته ، وقوة أدائه ، ما يستطيع أن ينفث الحركة والحياة فى نفوس المشاهدين بجذبهم إليه والاستحواذ على انتباههم وإثارة الانفعالات العميقة فى نفوسهم»[٢٢] . وعد رجاء النقاش نجاح «ياسين وبهية» نجاحاً للشعر الجديد فى المسرح : «لقد كسب نجيب سرور وحده للشعر الجديد بقصته الشعرية ياسين وبهية أضعاف ما يمكن أن يكسبه من الدعوة إلى هذا الشعر سنوات وسنوات . . . لم يولد الشعر الجديد فقط من أجل القصيدة الغنائية . ولكنه ولد ليقتحم بشعرنا العربى آفاقاً واسعة جديدة ، أهمها المسرح . . . والتصفيق الذى تلقاه «بهية وياسين» كل يوم على مسرح الجيب من جماهير بعيدة كل البعد عن المعركة بين الجديد والقديم فى الشعر . . هذا التصفيق هو تأييد ضمنى عظيم للشعر الجديد»[٢٣] .

ونجاح العرض يجعلنا نفترض أن النص كان يشتمل على جميع العناصر الدرامية التى لا بد منها لإخراج مسرحية ناجحة . وتحليل الجانب الدرامى للنص يؤكد هذه الفرضية .

يتصدر النص «برولوج» ، أى مقدمة ، كما جرت العادة فى المأساة الإغريقية والمسرح الملحمى أحياناً (إذ «قد تفتتح المأساة الإغريقية بمنظر يتمثل فى صورة حوار أو مونولوج . وتقع تلك المقدمة قبيل ظهور الجوقة أمام النظارة ، وفيها يحاول الشاعر المأسوى أن يهىء الأذهان ويقدم بعض الخطوط الأساسية فى رسم الحوادث والشخصيات»)[٢٤] .

ثم يتحدث الكاتب ــ الراوى عن موضوع المسرحية ، مستخدماً ضمير المتكلم :

«أقص عن بهوت
أقص عن ياسين ...عن بهية»[٢٥] .

وهذه هى الشخصيات الثلاث التى تدور حولها الأحداث . ومن الواضح أن فكرة الراوى مأخوذة من المسرح الملحمى البرختى مباشرة ، لكن نجيب سرور لا يذكر اسم الكاتب الألمانى ، بل يقدم عمله على أنه إسهام منه فى شعر الملاحم الذى أبدعه : هومير ، وفرجيل ، ودانتى ، وشكسبير ، وبايرون . والمتلقى الذى يخاطبه هذا الراوى هو الإنسان ، أيا كان ، وأينما كان ، وكذلك التاريخ .

والنص مقسم إلى لوحات ، وهذا تقسيم نجده عادة فى المسرح الحديث . فى اللوحة الأولى ، يقدم لنا الراوى ياسين :

« كان ياسين أجيراً من بهوت
جدعاً . . . كان جدع . . .
شاربا من بز أمه
من عروق الأرض . . . من أرض بهوت
كان مثل الخبز أسمر
فارع العود كنخلة
وعريض المنكبين
كالجمل
وله جبهة مهر لم يروض
وله شارب سبع . . .
يقف الصقر عليه !
غابة تفرش صدره ،
تشبه السنط الذى يحرس غيطاً»[٢٦] .

وفى اللوحة الثالثة ، يقدم لنا البطلة بهية ، ويرسم صورتها بعبارة شاعرية بسيطة وأصيلة :

« لم يكن بين الصبايا فى بهوت
مثلها . . . مثل بهية .
فهى كالتينة فى الغصن طرية . . .
وندية . . .
وشهية . . .
حارة كانت بهية
وحيية
مثلما كوز حليب
فى صباح بارد من شهر طوبة !
يانعة . . .
كانت . . . كما النعناع يانع ،
وكما البرسيم يانع ،
وكما الريحان يانع »[٢٧] .

وفى لوحتين ، يقدم لنا الكورس ؛ وهو شخصية جماعية تتوزع بينها جمل الحوار ، وتعلق على الموقف ، مثلما يحدث فى التراجيديا . ولسوف تلعب «هذه الشخصية» دوراً مهماً على مستوى الفعل ، فى خاتمة المسرحية . أى أن دورها لا يقتصر على القول ، وإنما يتعداه إلى الفعل .

هكذا قدم لنا نجيب سرور ، كما يفعل كل كاتب مسرحى متمرس ــ قدم الشخصيات والعلاقة التى تربط بينها . وتتمثل هذه العلاقة فى مشروع زواج ياسين من ابنة عمه بهية ، وكان هذا الزواج قد تقرر منذ أن كانا طفلين . ويسترجع الكاتب من الماضى بعض المعلومات التى تساعد على فهم الحاضر : كيف أن والد ياسين قد مات فى السجن ، لأن «الباشا» أمر بذلك ؛ وأمر الباشا «قدر» ، وكيف

ضاع نصف الفدان ، وكيف عوقب ياسين يوماً بالضرب ، . . . الخ .

بعد هذا التقديم ، «تعقد العقدة» : «هناك عقبة ، تقف فى سبيل إتمام الزواج :

ضيق ذات اليد : «بكرة تفرج يا كريم» . ويعزو الكاتب هذا العامل إلى القهر الذى يمارسه الباشا الإقطاعى ؛ ومن ثم يتوقف الزواج على ما ينتهى إليه الصراع بين الباشا وياسين . ويحدس القارىء ــ المتفرج تطور الحدث من خلال وسيلة مسرحية فى المقام الأول : الحلم (ولنتذكر أن «أوديب» سوفوكليس كانت عرضاً وتحقيقا للنبوءة التى تبدأ بها المأساة) ؛ حلم بهية ، وحلم ياسين . ويعلن الحلم عن تطورات الحدث . لكنه يبقى على عنصر التشويق ؛ لأنه يحتمل أكثر من تفسير . إلى جانب هذا ، يقدم الحدث فى تطوره مشهد حريق يفجر كل ما فى بهوت من قوة وتضامن ووحدة ، عندما يسارع أهل القرية إلى إطفائه . ويمهد هذا المشهد للخاتمة ، حيث يشعل أهل بهوت النار فى قصر الباشا ، بالقوة نفسها وبالتضامن نفسه . ويظل الحدث يتأرجح بين مشاهد الحب ، والحلم ، إلى أن يبلغ ذروته ، عندما يُطلب من بهية الانتقال إلى القصر لتعمل فيه . ويصبح ياسين حكما للموقف الذى يحسم باختياره المقاومة ورفض طلب القصر . وهنا تلتقى المشكلة الفردية الخاصة ــ قصة الحب ــ بالمشكلة العامة : حرمان أهل القرية من عائد عملهم ، لأن «الباشا» أمر بذلك . ويثور ياسين ، وتثور بهوت . ونكاد نجزم بانتصار الفلاحين المقهورين ، لكن انقلاباً مفاجئا فى الخاتمة يؤدى إلى مقتل ياسين . هكذا يتحقق حلم بهية ، ويتضح أن «ياسين وبهية» عمل درامى حقاً ، برغم وصف كاتبه له بأنه «رواية» . فنحن نجد فيه التقديم ، والحبكة والخاتمة ، والصراع ، والعقبة . . . الخ . وإذا كان لابد من إدراج النص تحت اسم معين ، يمكن أن نقول إنه مسرحية ملحمية شعبية .

جمع الكاتب فى هذا العمل بين القصص الشعبى ، وتمثله الأغنية الشعبية «يا بهية وخبرينى ع اللى قتل يا سين» ، والتاريخ القريب : أحداث جرت فى قرية من قرى الدلتا ، قبل ثورة ١٩٥٢ ، وشهدت أعنف تمرد للفلاحين على الإقطاع . ومن هذين المصدرين ، صاغ نجيب سرور عملاً قدم فيه رؤيته الخاصة عن العلاقة بين القاهر والمقهور ، ومفهومه الخاص للعدالة ، ووجد هذا العمل سبيله إلى خشبة المسرح ، برغم أن موضوعه «تاريخى» .

وماذا عن الشعر ؟ لقد عرف الكاتب كيف يوظفه توظيفا دراميا فعالاً . والشعر هنا مكتوب بالعامية والفصحى . وانتقد البعض الخلط بينهما فى النص الواحد . يقول خيرى شلبى مثلا إن الكاتب «خانه التوفيق فى المزج بين الفصحى والعامية . فالمقطع الواحد نراه مكتوبا باللهجتين معا ، حتى إننى . . . فوجئت بأن لسانى يتعثر فى القراءة»[٢٨] . لكن الكاتب نفسه كان واعياً بالأسباب التى جعلته يختار هذين المستويين من اللغة ؛ فالفصحى وخصوصا الأجزاء الوصفية والروائية ، هى من نصيب الراوى ، أما العامية فتتمثل فى الحكم ، والأقوال المأثورة ، والأمثال السائرة ، والموال ، والأغنية الشعبية ، وحوار الشخصيات . وإذا كان الصدق يحتم على الكاتب إجراء الحوار على لسان الشخصيات بلغة تتناسب مع وضعها الاجتماعى ، وطبقتها ، وثقافتها ، فكيف نلوم نجيب سرور على استخدامه العامية فى الحوار بين أهل بهوت ، وهم من الفلاحين ؟

والشعر فى «ياسين وبهية» ماثل فى الرموز الإيحائية : الشال ، والمركب ، والحمامة البيضاء فى حلم بهية ، والظلمة والنور ، واللونين الأبيض والأحمر . . . ، الخ . وكل منها يلعب دوراً فى الحدث :

«شفتنى قال راكبة مركب
ماشية يامه فى بحر واسع . . .
زى غيط غلة . . . وموجه
هادى . . . هادى . . .
بحر مش شايفاله بر . . .
قال وإيه . . عماله أقدف .
والمراكبى . . .
ابن عمى . . .
ماسك الدفة ومتعصب بشال .
شاله أحمر يامه خالص . . .
لونه من لون الطماطم .
جت حمامة بيضا . . . بيضا . . .
زى كبشة قطن . . . فوق راسه وحطت . . .
ويا دوب البر لاح . . .
إلا والريح جاية قولى . . .
زى غول مسعور بينفخ . . .
تقلب المركب وألاقى
نفسى بين الموج باصرخ . . .
يابن عمى . . .
يابن عمى . . .
قال وهوه . . .
ماشى فوق الموج بيضحك !
راح بعيد خالص . . . وفوق راسه الحمامة ،
برضو واقفة . . .
قمت م النوم . . . خايفة لاغرق ! »[٢٩] .

فالشعر ماثل فى الصور التى تنسجم انسجاماً تاماً مع سياق المسرحية ، وجوها ، وشخصياتها : النخلتان المعادل الرمزى للعاشقين ، والقطار الذى يعلن بصفيره عن موعد لقاء ياسين وبهية ، والحمام ، صديق بهية . . . الخ ؛ ماثل فى الإيقاع الموسيقى للموال والأغنية الشعبية واللازمة ، وكل هذه العناصر تؤكد المعنى وتعمقه ، وتدخل فى نسيج النص ، وتعد جزءاً لا يتجزأ منه ، وتتلاحم تلاحما عضوياً مع عناصره الدرامية .

والشعر هنا فى مستوى الموضوع والشخصيات ؛ فهو سهل ، وبسيط ، وعميق ، ومؤثر ، كما أنه يختار أشكالاً مختلفة ، وبحوراً مختلفة ، ويغير دائماً مكان القافية إن وجدت ، ويختار الكلمة المناسبة ، ولولا كل هذا لما استطاع المخرج أن يقدم عملاً يلفت الأنظار .

فى النهاية ، نورد ما قاله صلاح عبد الصبور عندما سُئل عما أضافه فى مجال الشعر فى مراحل مختلفة : «أعتقد أننى أضفت . . بضعة أشياء (. . .) ثالثها إضافتى فى المسرح الشعرى . ولعل هذا هو أهمها جميعاً . ولقد اخترت القالب الكلاسيكى لمسرحيتى الأولى مأساة

«الحلاج» . وكانت تعتمد على فكرة «سقطة البطل» الإغريقية . وبعد ذلك تعددت بى الاتجاهات . ففى «ليلى والمجنون» كان جزء من التجربة لغوياً . وكان السؤال الا ى فى المسرحية هو : كيف نستطيع أن نروض الشعر لأمور الحياة الي ة ؟ وفى «بعد أن يموت الملك» ، ومن قبلها «الأميرة تنتظر» ، جأت إلى عالم الأساطير ، لا بمعنى الاستمداد من الأساطير ، بل بمعنى خلق أسطورة جديدة . ولعلى عبرت فى مسرحياتى عن الإيمان العظيم الذى بقى لى نقياً لا تشوبه شائبة ، وهو الإيمان بالكلمة»(٣٠) .



الهوامش

(١) شكرى عياد ، كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ .
(٢) موليير ، طرطوف ، الفصل الثالث ، المشهد الثالث .
(٣) Diderot ، Oeuvres esthetiques , Editions Gornier , 1965 , f . 149 .
(٤) المرجع السابق ، ص ١٥٣ .
(٥) المرجع السابق ، ص ١٥٤ .
(٦) فيكتور هيجو ، مقدمة كراموبل .
(٧) انظر Samia Assaad Chahine : **La Dramaturgie de Victor Hugo** Paris, Nizet, 1970.
(٨) M . Maeterlinck , **Tresor des Humbles** , Paris , Mercure de France . 1896 , "Le tragique quotidien" .
(٩) ميترلنك ، بيلياس وميليزاند ، الفصل الثالث ، المشهد الثانى .
(١٠) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ، ١٩٧١ ، ص ١٥١ .
(١١) الأدب العربى المعاصر فى مصر ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، الطبعة السابعة ، ص ٧٩ .
(١٢) المرجع السابق ، ص ٨٠ .
(١٣) المرجع السابق ، ص ٨١ - ٨٢ .
(١٤) دراسات فى المسرح والشعر ، القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٥ ، ص ٨١ - ٨٢ .
(١٥) «إن هذه الصور الشعرية التى يوظفها المؤلف دراميا تمثل امتزاج المسرح بالشعر بحيث تنسحب دلالات الصورة على الموقف ، وبحيث يهب الموقف الصورة عمقها» . (المرجع السابق ، ص ٥٠) .
(١٦) الأهرام ، ١٩٦٤/١٢/٥ .
(١٧) فؤاد نور ، الثقافة ، ١٩٦٤/١٢/٢٩ .
(١٨) منسى يوسف ، الأخبار ، ١٩٦٤/١٢/٢٩ .
(١٩) ياسين وبهية ، مكتبة مدبولى ، بدون تاريخ ، ص ١٣٥ .
(٢٠) محمود أمين العالم ، المصور ، ١٩٦٤/١٢/١١ .
(٢١) الأخبار ، ١٩٦٤/١٢/٧
(٢٢) الرسالة ، ١٩٦٥/١/٧ .
(٢٣) الجمهورية ، ١٩٦٤/١١/٢٩ .
(٢٤) إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، ص ٢٧٩
(٢٥) ياسين وبهية ، ص ٨ .
(٢٦) ياسين وبهية ، ص ١١ .
(٢٧) ياسين وبهية ، ص ٢٤ .
(٢٨) فى المسرح المصرى المعاصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ١١٨ .
(٢٩) ياسين وبهية ، ص ٢٦ .
(٣٠) تجربتى فى الشعر ، مجلة فصول ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص ١٨ .

الواقع الأدبى




مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

(الأرض) و (زينب)
ثلاث مقاربات لـ (التناص والتخطّي)

الحبيب الدائم ربي

تمهيد منهجي : ١ ــ عملان روائيان مختلفان[1] كتابة وشروط : ذانك هما (زينب) للدكتور محمد حسين هيكل ، و (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي . (زينب)[2] تنهض من مناخ ما قبل (ثورة الزغاليل) ، و (الأرض) تستمد مصلها من ثلاثينيات هذا القرن[3] ، برغم أنها لم تُكتب إلا بعد « الثورة »[4] .

إن المسافة بين التاريخين تتولد عبرها مسافات نوعية جديدة في ثنائيات متجانسة: كاتب/كاتب ، واقع/واقع ، حاكم/حاكم . . . الخ . أو ثنائيات غير متجانسة : كاتب/واقع ، كاتب/حاكم ، حاكم/واقع . . . الخ .

٢ ــ وإذا كان عامل التأثير والتأثر ـ بخاصة في الأدب ـ يقفز على الحدود الإقليمية للثقافة القومية ويشكل مبحثاً من مباحث الأدب المقارن ، فالمقارنون لم يتفقوا بعد على توحيد خُطتهم[5] ؛ بل إن الأدب المقارن لازال يوُصَمُ بأنه (ثرثرة عن الأدب وليس في الأدب) : فمن أين يستمد حديثنا (شبه المقارن) مشروعيته ؟ أليس تخصيص حديث موحّد للأثرين المذكورين مثاراً لأسئلة لا تنتهي إلا لتبدأ ؟!

٣ ــ ندرك جيداً أنه لا يجوز الحديث عن أدب مقارن ـ عند المدرستين الفرنسية والأميريكية ـ إلاّ في حالة وجود عملين متباينين على مستوى اللغة والانتماء . لكننا الآن بصدد إنجازين كلاميين للغة واحدة (مع الإلحاح على التمييز السوسيري بين اللغة والكلام) ، ويقفان على أرض ـ لم نَقُلْ أرضية ـ واحدة . وربما قد يكون هذا التماثل شفيعاً لِيشملها تناوُلنا في سياق واحد ، ثم أليس الاختلاف بينهما ـ ولو على مستوى زمن الكتابة ـ مبرراً كافياً لمثل هذا الحديث ؟!

٤ ـ إن حديثنا وهو يتوق إلى أن يكون نصّيا في منطلقه (مرحلة الفهم) لن يخسر انسجامه إن بدا أحياناً حديثاً عن النص (مرحلة التفسير)[6] ؛ فالنص لا ينبث في فراغ ، و « الأشياء تسبق الألفاظ ، وتبقى الألفاظ في المؤخرة كالأكاذيب »[7] ، حتى لو اعتبرناه ـ أي النص ـ تشكيلاً لغوياً صرفاً لا يحيل على مرجع خارجي وإنما على ذاته ؛ فاللغة ظاهرة اجتماعية من قبلُ ومن بعد ، ولا وجود للغةٍ خارج المجتمع !

لن تكون محاولتنا ـ إزاء النصين الروائيين موضوعي الدراسة ـ سوى جزئية نرمي من خلالها إلى رصد ما يُوَحِّد/يميز النصين من عناصر « مهيمنة » ، ونسعى إلى تجلية القطيعة والاستمرار ؛ الانفصال والاتصال عبر مفهومين نقديين إجرائيين هما : التناص والتخطي .

٥ ــ وبرغم أن الأستاذ عبد الله العروي يرى أن « وضوح المفاهيم المستعملة لا توصل [كذا] بالضرورة إلى إدراك الواقع لكنها على الأقل تخلص الباحث من التساؤلات الزائفة »[8] ، فإنه غدا من التقليد المنهجي ، بل ومن اللازب ، أن يكشف الدارس عن أدواته ويدقق ـ قدر الإمكان ـ في مصطلحاته ، التي يفرض عليها التداول انزياحات تقل أو تكثر كلما انتقلت من حقل معرفي إلى آخر ، إن لم يكن ذلك داخل الحقل الواحد نفسه . ذلك أن الدارس قد ينحت منها ـ في حالات ـ ما يخدم غرضه ، مضيفاً إليها أو ناقصاً منها حمولات لم يتواضع عليها واضعوها . وقد يكون هذا شأننا مع التناص والتخطي .

أ ـ حد التناص :

تفرد القواميس اللغوية[٩] لمادة (ن . ص . ص) مساحة تغطي عموداً من أعمدتها . فالنص : الكلام المنصوص . الجمع نصوص . والنص من كل شيء : منتهاه . النص من الكلام ما لا يحتمل إلا معنى واحداً أو لا يحتمل التأويل . تناص القوم أي ازدحموا . . الخ . ودون أن نبدد جهودنا في حفريات المعاجم لتحديد ماهية « النصية » لغوياً ، ومن ثم بوصفها قيمة سوسيو ـ ثقافية[١٠] من خلال البحوث الحديثة المختلفة ، فإننا سنركز على تداخل (ازدحام !) النصوص أو التناص Intertextualité .

ففي معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة[١١] نجد هذه التعريفات :

١ ـ يعد (التناص) ـ عند (كريستيفا) ـ أحد مميزات النص الأساسية ، التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها .

٢ ـ ويرى (سولير) ، (التناص) ، في كل نص يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة ، بحيث يعد قراءة جديدة/تشديداً/تكثيفاً .

٣ ـ ويكون (التناص) ـ طبقات جيولوجية كتابية ـ تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد ـ لمواد النص ـ بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي على أنها تحويلات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مُكَوِّن أيديولوجي شامل .

٤ ـ وظهر التناص مقترناً بالتحليلات التحويلية عند (كريستيفا) في (النص الروائي) .

٥ ـ ويرى (فوكو) ، أنه « لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر ، ولا وجود لما يتولد من ذاته ؛ بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ، ومن توزيع الوظائف والأدوار » .

٦ ـ أما (بارت) ، فيخلص إلى أن « لا نهائية » (التناص) هي قانون هذا الأخير .

وإذا كان الفضل في تحديد مصطلح (التناص) يرجع إلى جوليا كريستيفا Julia Kristeva في كتابها (السميوطيقا Semeiotiké) الصادر عن دار سوي Seuil في سنة ١٩٦٩ ، فإن جهوداً كبرى قد بذلها دارسون آخرون ـ لم يذكرهم معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ـ نذكر منهم ميخائيل ريفاتير M. Riffaterre وجاك ديريدا J. Derrida ، وجيرار جنيت Gerard Genette . وهذا الأخير هو الذي سعى إلى رصد مجموعة من أنواع (التناص) تبدأ بالأكثر ملموسية لتنتهي بالأكثر تجريداً . بمعنى أن هذه المجموعات الخمس من (التناص) التي حددها (جنيت)[١٢] ، تشمل تعريف (كريستيفا) البسيط لـ (التناص) بوصفه (حضوراً صريحاً لنص أدبي داخل نص آخر)[١٣] ، كما تشمل تعريفات أخرى كمفهوم (الحوارية) Dialogisme الباختيني ـ نسبة إلى ميخائيل باختين ـ ، والمفاهيم العربية كـ (المعارضة والمعارضة الساخرة والسرقة والمناقضة)[١٤] ، وكذا (الاقتباس والاكتفاء والاحتباك والتمثيل وائتلاف المعنى مع المعنى ، والتلميح والعنوان والتوليد)[١٥] . . الخ) . إن الفروقات بين النقاد في استعمال (التناص) ، وإن كانت معرقلة لحصر حدود هذا المصطلح ، فإنها من جهة ثانية تكشف عن عمقه الثر ومجالاته التداولية الأوسع .

ونحن لن نذهب بالمفهوم إلى أقصاه ـ كما فعل فوكو ـ فنفترض التناص في كل تعبير[١٦] . كما لن نقف عند تصور (سولير) وإنما سندفع بالمفهوم إلى « منعطف » آخر ، حيث (التناص) فيه لا يشمل النصوص التي تتماثل/تتقاطع في نقط معينة فحسب ، وإنما يشمل أيضاً تلك التي تتفارق/تتناقض مع غيرها ، لنخلص إلى أن (التناص) هو (المجال النصوصي) الذي يتحرك ضمنه نص ما ؛ فالنهار مثلاً لا يتناص مع نهار آخر يماثله فحسب ، بل يتناص ـ كذلك ـ عبر عملية ضدية مع الليل ؛ فالليل أقصى حدود النهار . ولعل جماعة تيل كيل Tel quel[١٧] ـ عبر سياق لا يختلف عن سياقنا ـ قد أحسنت التعبير وهي تضع (النص الأقصى) بوصفه دلالة على رِبَاء النص الأدبي على حدود ليس من السهل إدراكنا لها ؛ فـ « النص يشبه نجماً تحيط به النجوم من كل جانب ، ولا يمكن فهم تاريخه وحركته ولمعانه إلا بربطه مع حركة الفلك ككل . والنص المعزول أسطورة وجريرة لا يقدم عليها إلا الجاهل الغبي ذو البعد الواحد ؛ ذلك أنه عالم متشابك متقاطع متواصل متباعد متآلف متنافر ؛ ومن ثم لا يستطيع خط واحد مسطح على ورقة جامدة أن يفهم حركته وصيرورته » . و « النص جزء من كل ، وليس جزءاً لا يتجزأ يدرس بمفرده ، ولو افتراضاً . إنه حي له ماض وحاضر ومستقبل ؛ إنه تاريخ حيوي ؛ لأنه نابع من تاريخ الإنسان ، لذا فهو محرِّك (بكسر الراء وتشديدها) ومتحرك ، ويسير دائماً في عدة مسارات »[١٨] . لذا فإن (زينب) ستشكّل ـ عندنا ـ واحداً من خيوط نسيج (الأرض) ، و (الأرض) تمثل المجال الأقصى والامتداد المستقبل لـ (زينب) !

ب ـ حد التخطي :

(تخطى تخطياً واختطى اختطاء)[١٩] تخطاه إلى كذا . أي جاوزه وسبقه . و (التخطي) Aufhebung[٢٠] عند هيجل هو مجاوزة الشيء بعد تمثله ؛ حذفه مع الإبقاء عليه . و « قراءة الاجترار ، حين تعجز عن استيعاب النص الغائب أو محاورته ؛ أي حين تلغي إمكانية نفي جزئي أو كلي له ؛ على حسب تعريف كريستيفا Kristeva ، تكتفي بالنص الغائب بوصفه استهلاكا ؛ وتلك هي علاقة العجز والقصور ، لا علاقة الفعل والتخطي »[٢١] .

والكتابة قراءة تتم عبر الوجود والنفي والصيرورة بوصفها مقولات منطقية هيجلية . فبدلا من « أن يتقدم الفكر إلى الفوارق بين الأشياء يسعى إلى الهوية بينها ؛ أي أنه يسعى إلى ضم الجديد إلى نمط معروف سلفاً . غير أن هذا السعي إلى الهوية بينها يقتضي افتراض وجود تنوع ؛ أي وجود أشياء هي [هي] نفسها ، وإلا استحال الجمع بينها في هوية ، ويقتضي أيضاً ألا تكون هذه الأشياء الشيء نفسه »[٢٢]

إن مفهوم (التخطي) ـ كما نريده على الأقل ـ يقتضي فهماً وتمثُّلاً أكيدَيْن ، ثم مجاوزة وترقياً . وعلى الرغم من كوننا ـ منهجياً ـ مضطرين إلى الفصل بين (التناص) بوصفه مصطلحاً راجَ في الدراسات النقدية الأدبية ، و (التخطي) بوصفه حدّا من الحدود الدياليكتيكية في المنظومة الهيجلية ، فإننا نلح في هذه الدراسة على عد (التناص ـ التخطي) مصطلحاً واحداً لا يجعل من النص الأول (زينب) نموذجاً لمحاكاة وصورة نموذجاً ، في حين يجعل من النص الثاني (الأرض) إبداعاً مجاوزاً .

إشارة أخيرة ، نعلنها فى هذا المدخل المنهجى ، هى أننا لا نجهل مساوىء نقل المصطلحات ، وجعل النص (الروايتين) مبررا للمصطلح والسقوط أسرى المنهج . إن هدفنا هو النص وما يثيره من إشكاليات ، ليس (التناص ـ التخطى) سوى جزء منها .

المقاربة الأولى :

« التناص ـ التخطى » من الداخل
(زينب) بوصفه نصاً غائباً ـ حاضراً فى (الأرض)

قراءة (الأرض) تستحضر نصوصاً روائية أخرى كـ (فونتمارا Fontamara) للإيطالى سيلونى[٢٣] ، و (الأرض La terre) للفرنسى إميل زولا ، وربما كتابات لم يتسنّ لنا الاطلاع عليها . إلا أن هذا الاستدعاء/التناص مهما يولغ فى أهميته ومصداقيته قد يبقى من باب التوارد البنيوى أو الوقائعى الذى غالباً ما يكون عفوياً لدى الكاتب ، واعتسافياً لدى القارىء[٢٤] . أما (زينب) ، فتبرز فى (الأرض) نصاً يتقاطع/يتناص فى قصْدية مُلحّة ، لا عبْر تضمين ، وإنما من خلال إشارة عارية ومؤكّدة تشغل ما يغطى صفحة كاملة من الحجم الكبير .

فإذا كانت جُملة « كنتُ أسترجعُ دائماً كتاب (الأيام) ، و (إبراهيم الكاتب) و (زينب) » (ص ٢٦٥) تضع داخل نص (الأرض) نصوص : طه حسين وإبراهيم عبد القادر المازنى ومحمد حسين هيكل على مستوى واحد من الحضور ، فإنّ الجملة التالية تمنح (للأيام) حضوراً أكثر من غيرها (وكنت أرى فى قريتى أطفالاً عديدين أكل الذبابُ عيونهم كالقرية التى عاش فيها صاحب الأيام) ص ٢٦٥ . (الأقواس من عندنا) . وفى الجُمل الموالية تستطفو (زينب) ، فى حين نرى (الأيام) و (إبراهيم الكاتب) تغوران كما تغور (الأرض) لزولا ، و (فونتمارا) لسيلونى و . . . ، ـ نجد أنفسنا مباشرة مع نصٍّ ـ زينب ـ يؤكد حضوره على « جسد » رواية (الأرض) . لِننصت إذن إلى حضور النص داخل النص : (زينب) داخل (الأرض) :

« وتمنيتُ لو أن قريتى كانت هى الأخرى بلا متاعب ، كالقرية التى عاشت فيها « زينب » ؛ الفلاحون فيها لا يتشاجرون على الماء ، والحكومة لا تحرمهم من الرى ، ولا تحاول أن تنتزع منهم الأرض ، أو ترسل إليهم رجالاً بملابس صفراء يضربونهم بالكرابيج ؛ والأطفال فيها لا يأكلون الطين ولا يحط الذباب على عيونهم الحلوة !

« وتمنيتُ لو أن قريتى هى الأخرى كقرية « زينب » ، لا ينزل فيها من الرجال والنساء بعد البول دم وصديد ، ولا يَدْهَم أهلها المرض المفاجىء فى جنوبهم ؛ فيتلوى الإنسان منهم لحظة ، ويطلق صرخات يائسة فاجعة من حدة الألم ثم يسكت . . . يسكت إلى الأبد !

« كانت قريتى هى الأخرى جميلة كقرية « زينب » ، وأشجار الجميز والتوت تمتد على جسرها وتلقى ظلالها المتشابكة على ماء النهر .

« وكان النهر فى الظهر يبدو تحت أشعة الشمس كصفحة من فضة ، وفى الأصيل يبدو من ذهب ، وفى الليل كان مختلجاً قاتماً يتسكع فى طريقه إلى المجهول كالحياة فى قريتى !

« وفى حوض الترعة من قريتى ـ حيث تنتزع الحكومة الأرض ـ كانت الحقول مُجلّلة بمساحات رائعة بيضاء من القطن ، وعلى حوض الجسر تمتد السماء بلا نهاية فوق خضرة متموجة من حقول الذرة ، تتراقص ذوائبها الشقراء . وكان النساء فى قريتى يحملن الجرار ، كنساء القرية التى عاشت فيها « زينب » ، وكانت لهن أيضاً نهود .

« ومن بينهن كانت وصيفة ضاحكة ريانة مفعمة بيضاء تثير الخيال . . أكثر مما كانت « زينب » فى الكتاب الذى قرأته ! ولكن وصيفة كانت شاحبة بعض الشىء . . كان شىء ما يحبس بعض الدم على وجنتيها ، ويلقى على فتنة وجهها لونا من الذبول ، ويحبس كنوز جسدها الأنثوى ، وانطلاق نفسها مع الحياة . .

« على أن قرية « زينب » لم تعرف طعم الكرابيج ، كما عرفت قريتى . ولم تذق قرية « زينب » اضطراب مواعيد الرى ، ولم تجرب بول الخيل يُصبُّ فى الأفواه .

« ولم تعرف قرية « زينب » زهو النصر وهى تتحدى القضاء والإنجليز والعمدة ، وتنتصر لبعض الوقت .

« و « زينب » التى لم تكن أبداً على الرغم من كل شىء جميلة كوصيفة . . لم تذهب إلى قاعة الطحين ذات يوم لتعود إلى أمها باكية . . كما صنعت وصيفة عندما رأيتها لأول مرة ، بعد أن انقطعت عن رؤيتها طوال شهور الصيف ! » (الأرض ص ص ٢٦٥ ـ ٢٦٦) .

هذا النص يمثل عندنا (عينة تجريبية) من (عينة ضابطة)[٢٥] للقبض على (التناص ـ تخطى) كما رسمنا حدوده سلفاً .

وللحد من تدفقه[٢٦] نرى مَنْهجة « بياناته » وتبويبها قبل تفريغها :

أ ـ الثوابت المشتركة

بين الروايتين من خلال النص المذكور أعلاه :

من الثوابت المشتركة بين (الأرض) و (زينب) نجد :

القرية ـ الفلاحون ـ الحكومة ـ الأطفال ـ الرجال والنساء ـ (فتاة جميلة) . إلا أن هذه الثوابت لا تُشكّل سوى ملامح الإطار الكمية ؛ لذا سنقترح الإطار (الشكل) التالى بوصفه خطوة أولى نحو تحديد التماثل والتباين فى الروايتين :

(١) التماثل :

الثوابت	« زينب »	« الأرض »
١ ـ الطبيعة	جميلة	جميلة
٢ ـ عادات النساء	ملء الجرار من الترعة	ملء الجرار من الترعة
٣ ـ فتاة (جميلة)	زينب	وصيفة

(٢) المتغيــرات بين الــروايتــين فى إطــار الثوابت :

الثوابت	المتغيرات	
	« زينب »	« الأرض »
٤ - القرية	بلا متاعب/مسالمة	ذات متاعب/متمردة
٥ - الفلاحون	لا يتشاجرون على الماء	يتشاجرون على الماء
٦ - الحكومة	لا تحرم الفلاحين من الرى	تحرم الفلاحين من الرى
	لا تنزع منهم أرضهم	تنزع منهم أرضهم
	لا ترسل إليهم رجالاً	ترسل إليهم رجالاً
٧ - الأطفال	لا يأكلون الطين	يأكلون الطين
	لا يحط الذباب على عيونهم الجميلة	يحط الذباب على عيونهم
٨ - الرجال والنساء	لا ينزل منهم دم وصديد	ينزل منهم دم وصديد
	لايدهمهم مرض مفاجىء	يدهمهم مرض مفاجىء

إذا كانت الخانة الصغيرة رقم (١) تكشف التماثل بين الأثرين الروائيين ـ على مستوى الظاهر ـ فإن الخانة (رقم ٢) تُبين عن الاختلاف الجوهرى بينهما حضوراً وغياباً ، إيجاباً وسلباً . والسؤال الذى يقفز إلى الذهن هو : هل كان هذا (النص البؤرى)[٢٧] مخلصاً لروح الروايتين فى اختزاله لهما ؟ يفترض الجواب عن ذلك تفحص الروايتين انطلاقاً مما حددناه من ثوابت ، ومن ثم مقارنة الحصيلتين (أى ما سنحصل عليه ونحن نتتبع كل رواية على حدة لتحديد سمات الثوابت المشتركة بينها وبين الرواية الأخرى) ، هذا من جهة ، ومقارنة ذلك بما أسميناه المستوى الظاهر لـ (النص البؤرى) من جهة أخرى .

١ ـ زينب ـ هيكل .

١ ـ ١ القرية : تتحدد القرية فى « زينب » بوصفها محيطاً لمركز ؛ هامشا تظل ، ونكرة تبقى ، حتى وهى تبدو متخمةً بالوصف ؛ إنها (مناظر وأخلاق ريفية)[٢٨] . بعبارة واحدة ؛ إنها مصر (خارج القاهرة)[٢٩] .

١ ـ ٢ الفلاحون: علاقة الفلاحين ببعضهم نموذجية ، مليئة بالمودة والحب ؛ ولكنها فى المقابل بئيسة شقية برغم أنهم لا يحملون وعياً ـ ولو فطرياً ـ يؤهلهم لإدراك ظروفهم : « ولكنهم ما كانوا ليحسوا بذلك أو ليألموا له ، وقد تعودوه كما تعوده آباؤ هم من قبلهم ؛ تعوّدوه من يوم مولدهم فانتقل إليهم بالوراثة وبالوسط . وتعودوا ذلك الرق الدائم ينحنون لسلطانه من غير شكوى ومن غير أن يدخل إلى نفوسهم قلقاً » . (زينب ص٩٢) . إن الفلاحين اعتادوا (صخرة سيزيف) السرمدية . (وما كان لأحد من العمال [المقصود بالعمال أولئك المستأجرين فى حقول الفلاحة] أن يشكو حَرّ الشمس أو لظى القيظ . هم يسيرون دائماً بخطى ثابتة وأقدام قوية . لهم اليوم من الصبر والاحتمال ما كان لأجدادهم فى العصور الغائتة . ذلك الجلَد الذى يبتدىءمع القِدم ويسرى فى الزمان من فلاح فرعون إلى فلاح اليوم ، والذى يجود على هذه الطائفة التعيسة بشىء من السعادة فى الحياة ، ويجعلها أمام تلك اللانهاية من الفقر تحتمل مضض الأيام وعلى وجهها الناشف ابتسامة القانع » : (زينب ص ٣٠ - ٣١) .

١ ـ ٣ ـ الحكومة/السلطة :
(يتغير الحكام ولا تتغير السلطة !)

تتلخص السلطة فى « زينب » فى مجموعة لا متجانسة فى الظاهر ، وتلتقى فى الباطن : « صار الناس ما بين آسف لحادث حدث ، أو متألم من ظلم الحكومة وتعسفها قصداً ، أو ضاحك بين أسنانه إن قُرىء أمامه تصريح وزير (. . .) أو متهيج ساخط لما ارتكبه بعض الموظفين الإنجليز من الحماقات . . . » . (زينب ص ١٦٧) . وأيضاً تتعدى السلطة الأجهزة (القمعية) إلى أجهزة (أيديولوجية) ـ بالمفهوم الألتوسيرى ـ فيحتل « الشيخ مسعود » مكانة مرموقة تخول له استغلال الناس باسم السماء ! : « جاء إلى القرية الشيخ مسعود أحد أشراف المديرية ومن مشايخ الطرق المعدودين فيها . وجاء وفى انتظاره أبناؤه الكثيرون . وكلهم فرح بمجىء عمه منتظر أن يقبل يده الطاهرة ، وإن كان متوجساً خيفة أن يكاشفه هذا الولى الصالح المقرب إلى ربه » . (زينب ص ٢٥٦) . ومن هنا غدت سلطة (آلهة الأرض) كقدر سماوى : « ينتظرون قضاء الله وقضاء الحكومة فى أرزاقهم وفى عيشهم » . (زينب ص ١٦٩) . إنه يقين رسّخته العادة فى الشعور واللاشعور : « فى تلك الساعة تصورت نفسها وهى ترفض ، ورأسها فى السماء . ، ويد الله ويد الحكومة فوق قوة هؤلاء المتحكمين » . (زينب ص ٦٦) . إن الحكومة ـ و (لو) فى قرية « زينب » - لا تتكلم سوى لغة الكرباج والتشدد فى الضرائب » . (زينب ص ١٧٠) .

إن بؤس الفلاحين ، إذن ، مردودٌ إلى ممارسات السلطة بكل تجلياتها . فما موقفهم منها ؟ لقد أوضحنا أنه موقف عادة ؛ عادة سيئة ؛ عادة خضوع . ومن الخطأ حسبان خضوع الفلاحين انطفاءً كليًا لشعلة التمرد ؛ بل إنهم فى جلساتهم الحميمية يُفرّغون عن أنفسهم بانتقاد (الحكومة) : « وأنحوا على الآخرين من سياسيى البلد باللائمة ، وتدرجوا إلى الحكم عليهم بأنهم مخطئون ، ثم حكموا عليهم بالجنون » . (زينب ص ٣٤١) .

١ ـ ٤ الأطفال :

حضور الأطفال فى « زينب » حضورُ ذِكرى ؛ ذِكْرى كبار . ولا ملمح لطفل معين سوى صفته بما هو يختلف عن كل الأبناء « لم نقدر على القول بأنّ تَرْكه الحرية لأولاده . . . » (زينب ص ٢٥) . إنهم أرقام فى سجل عدد أفراد الأسرة : « فقد بقى له يوم مماته اثنا عشر ولداً من ذكور وإناث . ولهذا كانوا يتفاوتون فى السن ما بين خمسين سنة لأكبرهم وثلاث لطفل لا يزال فى حضن أمه الشابة » : (زينب ص ٢٤) .

١ ـ ٥ الناس والمرض :

« فى هاته القرى المصرية حيث الهواء الطلق والشمس الدائمة والحياة الهادئة قلّ أن يتصور إنسان مرضاً كالسل . وغاية ما يصل إليه خيالهم أن يحسبوا المصاب به محسوداً من عين خبيثة أو ناله بردٌ أو نحو ذلك » . (زينب ص ٣٤) . فإذا كان هذا تصور الناس عن المرض فالواقع عكسُ ذلك . إن المرض القابع فى هؤلاء الكادحين ينتظر الفتك بهم . وكانت « زينب » بداية هذا الفتك: « ولم تصل غرفتها حتى عاودها السعال محملاً صديداً ودماً» . (زينب ص ٢٣٤) .

١ ــ ٦ الطبيعة :

إنها مشهد (كارت بوسطالى) يتعدى صفته بما هو واقع إلى (ميتاواقع) يجعل من الصعب تلمس خصوصياته : مشهد ، لحظة شعرية . . . الخ : « فإنْ أنت تابعت سيرك (. .) رأيت فى البحر اللجى من شعاع حائر فى السماء الأطفالَ والفتيات وقد انثنوا فقبضوا بشمالهم على سيقان القمح النائم بعضه فوق بعض كأنه نشوان طرب بتلك العوامل الكثيرة التى تبعث إلى قلب المحزون ما يستخفه ويستهويه » . (زينب ص ٢٠) .

إنه من الصعب حصر الطبيعة فى « زينب » بوصفها فضاء (زمكانيا) له حضوره خارج الذات . إنها طبيعة (رومانسية) : « بعد أن حمله الهواء على موجاته ونادى به الليل الصامت فى كل الأنحاء،والقمر قد انحدر إلى المغيب،ينظر إليها نظرة الصب قد ناله الشحوب فهو ذاهل فى نشوته . وأحاطت بذلك غيطان القطن الأخضر مايزال طفلاً . (زينب ص ٢١) .

١ ــ ٧ . عادات النساء :

النساء فى « زينب » جزء ــ حريم ــ من مشهد رتيب : لاشىء ينتظرهن عدا الإنجاب والغسل والطبيخ : « ألم تتزوج غيرها من قبل راضية أو غاضبة حتى إذا انقضت أيام الصغرنة والخلاف مع زوجها اتفقا وصارا أحلى من العسل (. . .) ، وقام كل منهما بدوره فى الحياة ؛ يشتغل هو فى الغيط نهاره وتعمل هى ما من شأنه أن يعمل فى الدار ، وترضع الأولاد متى كان لها أولاد ، وتذهب له بفطوره كل نهار وتعاونه فى عمله (. . .) وتنصرم هكذا الأيام والشهور والسنون وينقضى العمر » . (زينب ص ٦٧) .

ولا شىء يقتل الزمن عندهن غير الثرثرة : « قضوا زمنهم فى معروف القول ثم قاموا والسيدات آسفات على الساعات اللذيذة . . » (زينب ص ٢٠٩)

١ ــ ٨ . زينب :

إنها أكثر من فتاة ، وجمالها لا يوجد إلا فى الخيال : « وقد أبدعت الطبيعة فى زينب وأعطتها بذلك تاجاً . . » . (زينب ص ١٨) . وهى بذلك تجاوز الجمال المألوف : « فكان إذا نظر لعيونها النجل رأى كأنها تشف عن عالم مملوء بالحب والرغبة ، وإذا بصر بها وهى تسير بخطاها الثابتة نمّ له ثوبها عن جسمها الخصب . . . الخ » .

٢ ــ الأرض ــ الشرقاوى .

٢ ــ ١ القرية :

هى بدورها تمثل الهامش ، فى مقابل القاهرة الممثلة للمركز . وتتلخص فى مداومة الفقراء على «صراع لا يهدأ من أجل القوت » . (الأرض ص ٣) .

٢ ــ ٢ الفلاحون :

عكس ما رأيناه فى « زينب» . تتصف علاقة الفلاحين فى « الأرض » بالشراسة مع بعضهم : « كان من الممكن أن يصنع كل واحد بجسد أخيه أى شىء . أن يقذف به إلى أعماق الماء . . أن يقطع منه . . وحتى أن يأكله ! » . (الأرض ص ١٣٠) . إنه الصراع العنيف والمجنون يتأجج بين الفلاحين . إلا أنه ينبغى التنبيه إلى أن هذا لا يعنى أنهم يحملون حقداً لبعضهم برغم اختلافاتهم ومشاجراتهم ؛ فالأرض وحدها تجمعهم وتشتتهم . والأرض وحدها سبب صراعاتهم مع بعضهم ومع الآخرين . ومعيار الدفاع عن شرف الأرض هو الذى يتحكم فى علاقة الفلاحين فيما بينهم . فـ « باسم الدفاع عن حياة الأرض ؛ عن الحياة نفسها ، مضى كل فلاح يضرب ويضرب بلا توقف كل من يريد أن يناقش حق الأرض فى الماء » . (الأرض ص ١٣٠) . و « لكنهم الآن أمام ضياع جاموسة مسعود أبو القاسم يحسون فجأة أنه عندما تنزل الكارثة برجل أو امرأة فكأنما نزلت بهم جميعاً (. . .) كانوا كلهم يعانون فى وقت واحد لحظات خاطفة من نفس اليأس المخيف » . (الأرض ص ١٣٣) .

٢ ــ ٣ الحكومة/السلطة :

إنها القمع المسلط على البسطاء : « وكان المأمور ينقل بصره بين الرجال الذين يتكلمون وأيديهم تتحسس أجسادهم الممزقة من لذع السياط . . . وكظمَ غيظه ، وقال بهدوء ، إن الفلاحين الثلاثة الذين تكلموا هم حمير لا تفهم ، وسيربطهم طول النهار فى اسطبل الخيل » . (الأرض ٢٠٥) . فالحكومة فى « الأرض » تنهج العنف لتكميم أفواه الناس ، و « تتلف أراضى خصومها وتخرب متاجرهم ، وقد منعت الماء بالفعل عن مساحات كبيرة من الأرض ، وأطلقت رجال البوليس يعذبون الفلاحين هنا وهناك » . (الأرض ٢٢٥) . لكن فلاحى « الأرض » برغم قسوة السلطة إزاءهم يتحدونها لا بالسخط المكتوم وإنما بالقول والفعل . « يدقوا حديد الزراعية ؟ بقى جايبين حديد الزراعية ؟! هيه الحكاية خلاص ؟ ياخدوا منا الأرض علشان يعملوا زراعية للباشا ! سلامات يا باشا ! وأيمان النبى يا شيخ لارميهم لك فى الترعة ، وحياة النبى لازرعهم زرع بصل . . يا خدوا منا الأرض إزاى ؟» . (الأرض ص ٢١٨) .

وبرغم لاتكافؤ القوى بين الفلاحين والسلطة فإن القرية (تنتصر لبعض الوقت) . وقد أسهم فى هذا (الانتصار) الرجال والنساء على السواء : « وبدأ النساء يجمعن الطوب من على الأرض ويقذفن بها الخفراء » . (الأرض ١٩٢) .

٢ ــ ٤ الأطفال :

إن أطفال القرية فى رواية « الأرض » (أكثر صفرة وهزالاً) : « ينبشون فى الحقول عن الطعام » (الأرض ص ٣) . مرضى العيون : « كانت بقرته تدور فى الساقية وإلى جوارها غلام يدعك عينيه » . (الأرض ١٢٥) . إنهم كالكبار ـ تماما ـ ملتحمون بالأرض والتراب « كنا (. . .) نستحم فى ترعة صغيرة إلى جوار دور القرية ، وكنا نحن الصغار من أولاد وبنات نمرغ أجسادنا على التراب ، ونكسو وجوهنا ورؤوسنا بالطين ، لنصبح شكل العفاريت . . ثم نقفز إلى الترعة الصغيرة ، ونغطس فى الماء المثقل بالطمى ، وزعيقنا يختلط بصياح الأوز والبط . . . » . (الأرض ص ٥) .

٢ ــ ٥ الناس والمرض :

إن مرض فلاحى « الأرض » مَبْعثُه السلطة . وبؤسهم تولده الفاقة والعوز ؛ بل بؤس الأرض التى تنزعها منهم الحكومة لتسلمها للباشا : « الباشا . . باشا . . . ووراءه وحوله فى عاصمة الإقليم

رجال يحكمون بالسجن ، ويضعون الناس فى حبس المركز ليشربوا بول الخيل . . » . (الأرض ص ١٢٧) .

إن السلطة هى ميكروب المرض الذي يدهم الناس فى « الأرض » ، فيمصون الدم وينزل منهم ـ رجالاً ونساء ـ « بعد البول دم وصديد . . » ؛ فـ « يتلوى الإنسان منهم لحظة ، ويطلق صرخات يائسة فاجعة من حدة الألم . . ثم يسكت . . . يسكت إلى الأبد . . ! » . (الأرض ص ٢٦٦) .

٢ ـ ٦ الطبيعة :

هى أيضاً جميلة ، حزينة ، وباعثة على الشفقة والألم : « كانت أشعة النهار تصفر ، والريح الفاترة تسرى فيها أول رعشات الخريف . . والغربان السوداء تهوم فى الفضاء فوق الحقول ! » . (الأرض ص ٢٤٥) .

إنها طبيعة تحيل على مجال مرجعي ـ واقعي . فالأرض مجال عمل وعرق لا أرض سياحة كما رأينا فى « زينب » ؛ أرض تقاوم من أجل البقاء . الطبيعة/الأرض ؛ رمز للوجود ؛ (خضرة) ماتت ولم يعبأ بها لأنها لا أرض لها !

٢ ـ ٧ عادات النساء :

إنهن كنساء « زينب » يذهبن إلى الترعة لملء جرارهن : « وأقبل بعض النساء ليملأن بالقرب منا » . (الأرض ص ٦) : « كن عائدات من النهر ، وقد مالت الجرار المليئة على رؤوسهن فى اتساق واحد . . » . (الأرض ص ١٥) . إلا أنهن ـ كما رأينا ـ لهن بالإضافة إلى ذلك « شجاعات » ومواقفهن تجاه السلطة .

٢ ـ ٨ وصيفة :

« لم تكن باهرة الحسن ، ولكن وجهها كان يفيض بصفرة جميلة تختلج فى بياض كاللبن الحليب ، وتكسو احمرار خديها بشحوب فاتن : « وكان شعرها الأسود الكثيف المسترسل على كتفيها من تحت المنديل الأحمر ، وكان فمها الواسع الغليظ الشفتين ، وأنفها الصغير المكور ، وذقنها العريضة المرتفعة فى كبرياء . . وكان صدرها المفعم البارز . . كان كل هذا . . . ونحرها المتألق . . . يجعل لها بين الفتيات سحراً خاصاً » . (الأرض ص ١٦) .

إنها برغم كل شيء جد عادية ، ومكانتها لا تتخذها كـ « زينب » ـ من مفاتنها الجسدية ، وإنما من سلوكها ومواقفها .

لنفسح المجال ـ الآن ـ للسؤال الذى طرحناه سابقاً :

ـ هل كان (النص البؤرى) ـ العينة ـ مخلصاً لروح الروايتين فى اختزاله لهما ؟

لا شك أن بين ما جاء فى هذا النص وما جاء فى الروايتين بوناً شاسعاً . فهناك/وداخل النص البؤرى/إضافات ونتوءات ، كما أن هناك حذفاً ـ قد يكون ذلك من شروط الاختزال ! ـ عبر قصدية تامة تجاوز (النتوءات الجزئية) لخلق (تناص) توليفى . وهذا النص الثالث هو الذى عبرنا عنه بـ (التناص ـ التخطى) . إنه ليس احتفاظاً بالنصين ـ من خلال الوقائع ـ من خلال مكوناتها الكاملة ، ولكنه اختزال لهما فى نص جديد ـ ثالث ـ جُمع بصيغة المفرد .

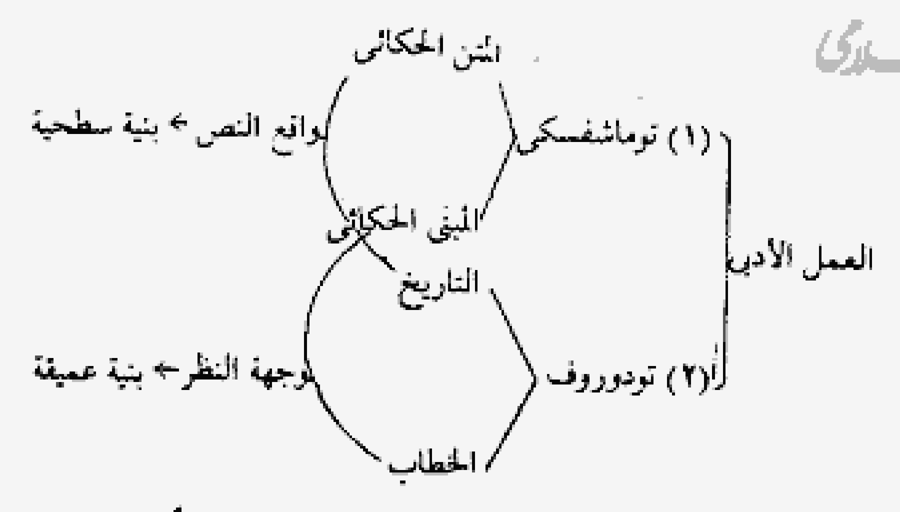
إن هذا التخريج السريع عندما يركز على شبه المقارنة الوصفية بين وقائع « مهيمنة » ـ حددناها فى ثمانية عناصر ـ لا يكون قد دفع بمفهوم (التناص ـ التخطى) إلى الطموح الذى حددناه فى المقدمة . لذا فإننا لا نعد هذه العملية الوصفية مجرد مستوى سطحى ، فحسب ، لـ (التناص ـ التخطى) المتجلى فى (النص البؤرى) ، بل وعلى المستوى السطحى لهذا النص أيضاً .

المقاربة الثانية :

« التناص ـ التخطى » من داخل الداخل :

إن التعقيدات التى يولدها التنقيب عن « التناص ـ التخطى » ـ ولا سيما على مستوى أعمق ـ تضطرنا إلى مقدمة نظرية ثانية نحو رحلة موازية ؛ إنها إبحار عبر الشفير الثانى[٣٠] للروايتين : « الأرض » و « زينب » كما يولده (النص البؤرى) . فالعمل الأدبى كما يرى توماشفسكى يقوم على متن حكائى ومبنى حكائى ؛ « المتن هو ما قد حدث بالفعل ، أما المبنى الحكائى فهو الطريقة التى يتعرف بها القارىء على ذلك »[٣١] . ويتخذ هذا التقسيم بعض وضوحه عند تزفتان تودوروف T. Todorov الذى يقسم السرد ـ الروائى أو الحكائى ـ إلى قسمين : التاريخ (الحكاية) Histoire والخطاب Discours .

فـ « العمل الأدبى له مظهران : فهو فى الوقت نفسه تاريخ (حكاية) histoire وخطاب discours . فهو تاريخ بمعنى أنه يعكس واقعاً ؛ أحداثاً ووقائع ماضية ؛ شخوصاً ـ من هذا المنظور ـ تشبه شخوص الحياة الواقعية (. . .) . ولكن العمل فى الآن نفسه هو خطاب : هناك راوٍ يحكى هذا التاريخ . . »[٣٢] .



إن تقسيم توماشفسكى يعيننا على تأمل العملين كلٌ على حدة ؛ وتقسيم تودوروف يمكننا من التركيز على النص (النص البؤرى) الذى عددناه ـ من مستوى أول ـ « تناصاً » نحو « التخطى » ، أو « تناصاً ـ تخطياً » . والآن لنترك المادة الحكائية/التاريخ/الوقائع جانباً مادمنا قد تأملناها فيما سبق ؛ لنتفحص ما وراء هذه المادة الحكائية/التاريخ ؛ حيث يوجد راوٍ (سارد) يروى لقارىء فتغدو كيفية القول أهم مما يقال[٣٣] .

أ ـ « زينب » والخطاب ـ المبنى الحكائى .

١ ـ لقد قُدم (المتن الحكائى) فى « زينب » بضمير الغائب[٣٤] . و « أبسط الصيغ الأساسية للرواية هى صيغة الغائب »[٣٥] . وهذا الضمير يوفر على الكاتب تفادى الشكوك حول ما يرويه من طرف القارىء ، « ولكنه باستعمال ضمير الغائب يعتبر

هذا التبادل التاريخي أمراً مفروغاً منه ، والصورة التي يرسمها له نهائية ؛ فهو يرفض مسبقاً كل شهادة »[٣٦] .

إن ذلك يؤهل الكتابة لكي تتطابق فيها رؤية الكاتب والراوي[٣٧] ، أو على الأقل تتقاربان .

٢ ــ إن تعامل (هيكل) مع الطبيعة بوصفها صفحة ـ مرآة تنعكس عليها آلام الراوي/الروائي وأحلامه ، يسمح لنا مبدئياً بتحديد النقطة التي يقف عليها بوصفه سارداً . ومتى تحددت نقطة الارتكاز تَكَشَّفت المواقف ! فالرومانسية توجّهٌ تستتبعه مجموعة من الاقتناعات لا نريد التسرع في ابتسارها من الرواية الآن .

٣ ــ يطغى على الرواية ـ وفي كل مقاطعها ـ تعقيبُ ـ تدخُّلُ ـ الراوي . وسنأخذ ثلاث عيِّنات لهذا الاستطراد :

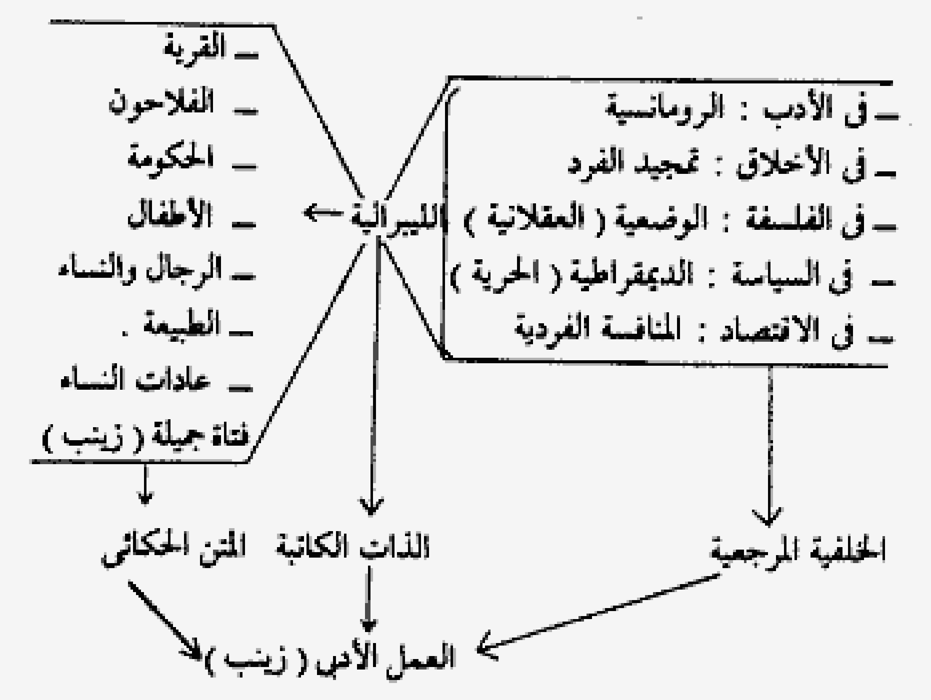
« ها هو ذا الأب تصرَّفَ في يد ابنته برأيه وباعها مساومة ، وبقي أن تجيز هي عمل شخص أعطته الطبيعة من السلطان أنه أبوها ، فهل الفتاة تقدر من بعد ذلك على رد ما عمل ؟ » . (زينب ص ١٢٥) .

« صحيح أنه ظاهر الجد إلى أقصى الحدود ساعة حضورهم ولكنه لم يكن من الرهبوت بالمبلغ الذي عليه أمثاله (. . .) . ولأنه من الأعيان (. . .) لم نقدر على القول بأن تركه الحرية لأولاده نتيجة نظرية في التربية رآها ، أو لأنه من أنصار سبنسر في وجوب جعل الطفل معلم نفسه بقدر الممكن ، فلا يتعرض له فيما يعمل إلا عند تحقق الخطر الجسيم منه » . (زينب ص ٢٥) .

« ولقد خُيِّل إليه كأن الماضي الطويل المملوء بالعقائد القومية والعادات يتجمع كله ليسقط بحمله على رأسه . . » . (زينب ص ٣٣) .

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة الثلاثة عرى التدخل لدى الراوي الذي يزج بأفكاره كلما استدعى الأمر ذلك . ومن هنا يلوح لنا أن تدخلات الراوي/الروائي مثقلة بأطروحة شكلت ـ ولا تزال ـ واحدة من الإجابات في الخطاب النهضوي . إنها الأطروحة الليبرالية[٣٨] . ونجد تعامل (هيكل) في روايته « زينب » على الوتيرة نفسها سواء مع الدين أو مع السلطة أو مع التقاليد . . . الخ .

وربما يسهم الرسم التالي في توضيح (الخلفية المرجعية)[٣٩] التي انطلق منها (هيكل) ، وقرَّر من خلالها عناصر[٤٠] متنه الحكائي



ـ يتبين من الرسم السابق أن العمل الأدبي تتحكم فيه على الأقل ثلاثة متغيرات :

١ ــ الخلفية المرجعية ، وتدخل فيها رؤية الراوي/الروائي للواقع[٤١] المستمدة من الانتماء الطبقي والتكوين الثقافي[٤٢] .

٢ ــ الذات ـ السارد ـ الكاتب، الذي يوظف وعيه ـ ولا وعيه ـ لتمرير أطروحته[٤٣] .

٣ ــ المتن الحكائي ، أو المادة المكونة للعمل الروائي ؛ إذ إن التعامل مع هذه المادة يتغير بتغير موقع السارد ؛ أي بتغير المرجعية التي ينطلق منها .

والزاوية التي تقدم من خلالها (وقائع) رواية « زينب » ـ كما أشرنا ـ هي (الرؤية الليبرالية) ؛ أي زاوية « اللين تجاه العدو الطبقي ، والخنوع واللامبدئية »[٤٤] .

ب ــ « الأرض » والخطاب ـ المبنى الحكائي .

١ ــ مزجت « الأرض » في توصيل (متنها الحكائي) بين ضميرين : (الأنا) ، ثم ضمير الـ (هو) ؛ وهو الطاغي[٤٥] .

والضمير « أنا » الذي يدل على الراوي هو ، بطبيعة الحال ، جمع بين الضميرين « أنا » و « هو » . وهكذا يمكن أن ينتج عن ذلك بناء من الضمائر ، وتكدسات منها . ومثالاً على ذلك استعمال « أنا » في الرواية مكدسة الواحدة منها فوق الأخرى ، حيث يستعين بها الروائي الحقيقي ليفصل عنه القصة التي يرويها[٤٦] .

إن المزاوجة بين الضميرين تتيح لنا أيضاً « أن نلقي الضوء على المادة الروائية بصورة عمودية ؛ أي نظهر علاقاتها مع كاتبها وقارئها والعالم الذي تظهر لنا في وسطه ، وبصورة أفقية ؛ أي أن تظهر العلاقات بين الأشخاص الذين يؤلفونها ، وحتى خفاياهم النفسية »[٤٧] .

٢ ــ عبد الرحمن الشرقاوي لم يجعل من الطبيعة منظراً سياحياً فحسب ، بل ميداناً للصراع من أجل الحياة . إنها جميلة لا شك في ذلك ، ولكن جمالها مُستَمَدٌ من كونها تاريخاً قبل أن تكون جغرافيا . . وجوداً واقعياً بدونه لا يتحدد أي وجود ! فمشاكل الأرض أنست عبد الهادي التفكير في الحب ـ (وصيفة) . ألَمْ نقل من قبل إن الأرض هي الرابطة الأمتن عند فلاحي (الشرقاوي) ، ومن أجلها يتصارعون ويتعانقون ، يموتون ويحيون ؟! إن الراوي/الروائي في « الأرض » يقف على أرض من ماء وطين ، منها يستل الفلاحون البؤساء رغيفهم اليومي !

٣ ــ لا يقع التدخل في الأحداث من قبل الراوي إلا نادراً ؛ ولكنه يُستعاض عنه بتنويع الضمائر ؛ وهذا ما يسمح بتقديم الواقع من زوايا عدّة ؛ وحاصلها يمثل الواقع كما هو كائن ، ويسمح بإبراز صورة لما هو ممكن .

فإذا كان رجل الدين ـ مثلاً ـ في « الأرض » قد قُدِّم من طرف الراوي بضمير المتكلم هكذا : « رجل طويل عريض ضخم الجثة ، غليظ القفا ، عظيم الكرش ، يحب الموالد والطعام . وكنا نحسب نحن الصغار أنه يستطيع أن يضع في بطنه بقرة » ، (الأرض

ص ٨) ، فهذا معناه أن هذه هى صورة رجل الدين فى « أرض » الشرقاوى ؛ لأن « الضمير نحن (nous) ليس تكراراً للضمير « أنا je » ، إنما هو جمع للضمائر الثلاثة »(٤٨) .

إنها السخرية الحادة من سلبية رجل الدين ؛ فعندما سقطت بقرة مسعود أبو قاسم فى البئر طلب الشيخ الشناوى من الناس قراءة الفاتحة ، إلا أن (مسعود) نهره قائلاً : « ما تغور بقى ياسيدنا ، ياشيخ غور ، فاتحة إيه وبقرة سيدنا موسى إيه . . . » . (الأرض ص ١٣٢) .

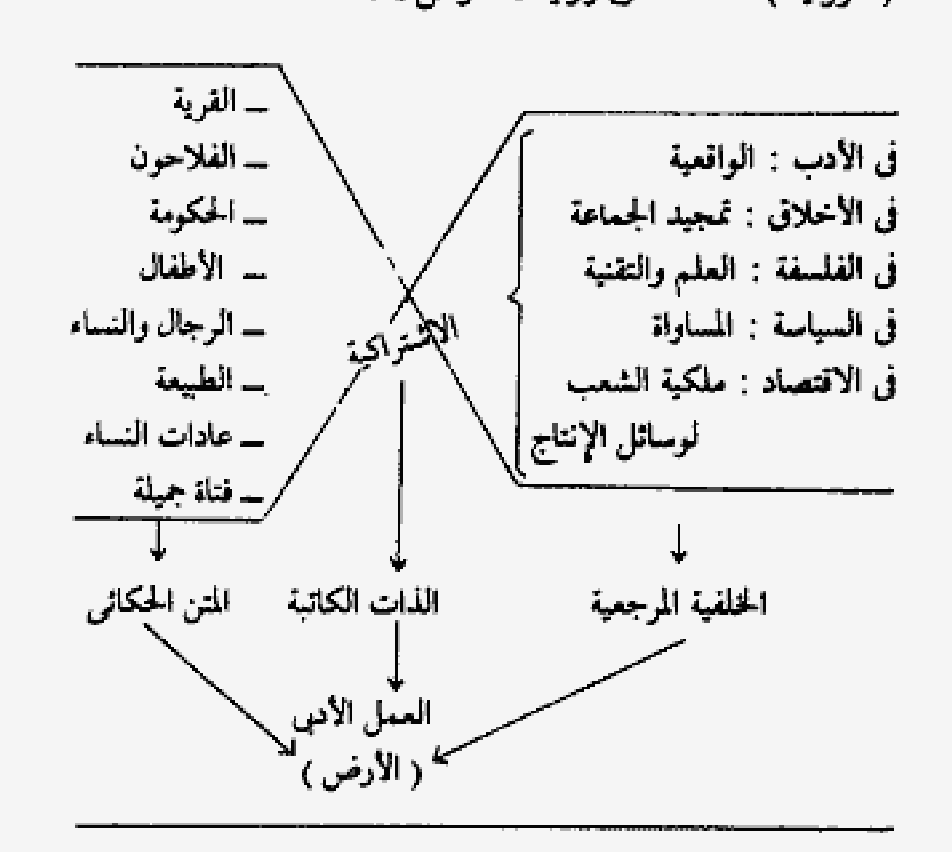
فالسخرية من موقف رجل الدين ، ومناهضة السلطة ، إحساس لكل الفئات « المتجانسة » فى « الأرض » ؛ فئات القرية التى تعيش من الأرض . ولعل هذا المقطع الذى لا يشكل موقف الراوى/ الروائى وحده على أية حال ، يمثل الرؤية المتحكمة فى رواية « الأرض » :

« ستظل الأمة مصدر السلطات على الرغم من كل شىء . . . وسيظل الشعب مصرّا على أن يكون صاحب الكلمة ! ولربما أفلحت البنادق أن ترهب ، ولكن الرصاص لن يخرس صرخات العدل والحرية .

« ولقد تفلح القوة الغاشمة فى أن تنتزع الأرض من الفلاحين ، وفى أن تزحم السجون بالأحرار ، وفى أن تصنع الأزمة فلا يفكر أحد إلا فى اللقمة . . . ولكن الناس يدركون أن الحرية هى التى توفر الطعام ، وأن الدستور هو الذى يضمن الحقوق ، وأن اختيارهم الحر لمن يحكمون ، هو الذى يضمن شروطا إنسانية للحياة ! » . (الأرض ص ٢٨٩) .

قد لا نستبق الأمور إن قُلْنا بأنها رؤية (اشتراكية)(٤٩) ترفض هيمنة الأجنبى ولا مشروعية (ابن البلد) ؛ « لا الإنجليز ، ولا الملك فؤاد ، ولا حزب الشعب ، ولا المدافع ، ولا كل مصانع السلاح الأوروبية ، ولا كل قوى العالم تستطيع أن تخرس صوت شعب مصر ، أو تحكمه على الرغم منه » . (الأرض ص ٢٨٩) .

وانطلاقاً مما تقدم يمكن الخروج بالرسم التالى الذى يوضح (الرؤية) المتحكمة فى رواية « الأرض » :



إننا الآن بصدد واقع واحد منقول من (رؤيتين) متباينتين ؛ واقع تتجاذبه (رؤية) رومانسية ـ مفتونة بالطبيعة ـ فى « زينب » ، و (رؤية) واقعية ـ مهووسة بالإنسان وحياته ـ فى « الأرض » . فهل يظل الواقع هو هو مع تغير الرؤى إليه ؟!

على مستوى (النص الأدبى) كل تغيير فى الرؤية يستهدف تغييراً فى المتن ؛ لكن العكس غير صحيح تماماً(٥٠) .

لنسارع إلى استخلاص بعض النتائج :

ـ « الأرض » و « زينب » تتناولان « الثيمات » نفسها ؛ لكنهما تختلفان فى منظور كل منهما إلى هذه « الثيمات » .

ـ « زينب » ذات أطروحة ليبرالية ، و « الأرض » تتخذ من « المذهب الاشتراكى » عقيدة لها .

ـ « زينب » كتابة ـ نص ـ رومانسية ، و « الأرض » تنحو نحواً واقعياً . ومعنى ذلك فى النهاية أن « الأرض » فى الوقت الذى تعلن الاتصال بـ « زينب » فإنها تعلن ، كذلك ، الانفصال عنها ؛ كما هو الشأن بالنسبة للاشتراكية مع الليبرالية (البورجوازية) ! والواقعية مع (الرومانسية) . . . الخ .

وباختصار ، فإن « الأرض » (تتناص) مع « زينب » و (تتخطاها) .

لن نتكلم هنا عن الأدوات التى وظفها الكاتبان لتمرير مضامينها الروائية ، كاستعمال اللغة الدارجة عند الشرقاوى بصورة لافتة (قد تسهم فى نقل حميمية الأجواء الواقعية) ، وتقنية الرسالة التى أقحمها هيكل ـ ولو بطريقة غير موفقة(٥١) ـ (قد تسهم هى كذلك فى تقديم العواطف بصورة بكائية (رومانسية) . ويرغم ما لهذه التقنيات من أهمية فى دراسة (رؤية) الكاتب و (وجهة النظر) لديه ؛ أى « العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية »(٥٢) ، فإننا سنعمل على انتشال (وجهة النظر) أو (زاوية الرؤية السردية) ، العاكسة للموقف السياسى والاجتماعى لـ (الأرض) من خلال (النص البؤرى) انطلاقاً من الضمير (أنا) الذى قال عنه رامبو : (أنا ، هو آخر) .

فهذا الضمير ـ كما قلنا ـ يجمع بين (أنا) و (هو) : فكيف ينظر (أنا/هو) عبر النص الذى اصطلحنا عليه (النص البؤرى) ، إلى رواية (زينب) بما هى متن حكائى ـ تاريخ ، ومبنى حكائى/وجهة نظر ؟!

إن الكتابة فى « زينب » وتعاملها مع الواقع ، تبدو عبر (النص البؤرى) للشرقاوى سراباً خادعاً ـ يوتوبيا تفتقد مقومات وجودها الفعلى ـ إنها حلم ؛ أمنية محالة فى نظر راوى (الأرض) : « تمنيت . . . » ، ثلاث مرات .

وطبعاً إن هذا (العالم) ـ الأمنية ؛ عالم (بلامتاعب) ، تتخذ فيه علاقة الناس ببعضهم طابعاً نموذجيا ، والحكومة تبدو معهم مسالمة . كما أنهم خاضعون : « لا تحرمهم من الرى ولا تحاول أن تنتزع منهم الأرض ولا . . » ، وهم كذلك لا يتمردون عليها . وكل ما يترتب على ذلك يسمح لأطفال هذه القرية بأن لا يعذبهم البحث عن لقمة خبز ؛ كما أنه لا حضور لمرض مباغت ؛ فكيف يكون ذلك فى عالم

(خيالى) ؟ ديكور شفاف ، ما يشغل ناسه هو الحب ولا شىء سواه !

هكذا تتراءى « زينب » بوصفها متناً ووجهة نظر لراوى (الأرض) . وهكذا تتراءى له الكتابة فى « زينب » .

إن « زينب » تتناص مع « الأرض » فى الوقائع ولكنها لا « تتَمْلَج » كما هو الشأن فى (التناص) بالمفهوم التقليدى الشائع . إنها لا تعدو أن تكون (كتابة رومانسية زائفة لواقع روائى) على حسب تعبير رونيه جيرار . . بمعنى أن « زينب » سواء نظرنا إليها بوصفها واقعياً ـ متناً ، أو كتابة ـ وجهة نظر ، فهى تمثل اللاواقع . و « الأرض » وحدها تجسد الواقع / الواقعية ؛ « كنتُ أسترجع دائماً . . . وزينب » ؛ ومن ثم تبدو محاكمة « الأرض » لـ « زينب » . فهذه الأخيرة محض (موقف) رومانسى يتجاهل مشاكل المعيشة ليخلق (معادلاً موضوعياً) ينتفى فيه الجدل ؛ إنها (الذاتية) التى « تُشْعِرُن » العالم وتنشغل بالحب والمُثل بدلاً من الصراعات الطبقية والفكرية ، فى حين نجد أن « القيم الروحية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع الاقتصادى والاجتماعى » ـ كما يرى لوسيان جولدمان[٥٣] .

وهذا التنصيص فى « الأرض » ، على المفارقة بين « الأرض » و « زينب » ، يمكن ترجمته بالقطيعة عبر الاستمرار ، و « التخطى » عبر « التناص » .

و (وجهة النظر) فى (الأرض) ـ عكس (زينب) ـ تنظر إلى التاريخ بوصفه فاعلاً فى كل شىء : على مستوى الواقع (أى تاريخ القرية) ، وعلى مستوى تاريخ موازٍ ، هو تاريخ الكتابة .

إنها وجهة نظر لا ترى فى « زينب » ـ بوصفها وجهة نظر أيضاً ـ غير (كتاب أصفر يروى قصة البطولة والصبر كرواية « عنتر » أو « أبو زيد الهلالى ») (الأرض ٢٦٩) ؛ غير كتابة تصالح الواقع إن لم تكن مكرسة له .

المقاربة الثالثة : « التناص ـ التخطى » من الخارج :

فى مدخل هذه الدراسة انطلقنا من حكم بدا كأنه جاهز « عملان روائيان مختلفان كتابة وشروط كتابة . . » . إلا أن الموضوعية هى كذلك تفرض هذا الحكم ـ المُنْطَلَق ؛ لأن بين عام ١٩١٤ (تاريخ كتابة زينب) وعام ١٩٥٤ (تاريخ كتابة الأرض) فجوة تثيرها مسألة الزمن . ومهمة هذه المقاربة الثالثة لا تكمن فى التدليل على مصداقية حكمنا (شبه القبلى) ، وإنما فى تزكية أطروحة (التناص ـ التخطى) التى برهنا من الداخل / نصياً على إمكانها ، من خلال صورة مركزة أعطيناها اسم (النص البؤرة أو البؤرى) . لكن الصورة ـ فى اعتقادنا ـ لا تكتمل إلا بالنظر إلى النصين من (الخارج) . ولا نقصد بهذا الخارج الاعتماد على تعلات (جيو تاريخية) لشرح العملين ، ـ علماً بأننا لا ننكر جدوى ذلك ـ ولكننا للاختصار وللإخلاص إلى روح منهجنا ارتأينا أن نحصر (الخارج) فى بعض الآراء النقدية حول النصين . فإذا كانت الروايتان قد تعاملتا مع (الثيمات) نفسها فى حقبتين متباينتين ، ... (وجهتى نظر) متباينتين كذلك ، فإن الحكم النقدى عليهما ـ الذى غدا لا يثير كثير جدل ـ هو أن « زينب » رواية رومانسية ؛ والرومانسية ببساطة هى الكتابة المحدثة للمتعة ، والمتغنية بالفروسية[٥٤] . ... « الأرض » رواية واقعية ؛ والواقعية ردّ فعل ضد الرومانسية ... الواقعية ـ نبعت من أنقاضها

واحتفظت بفعاليتها وأضافت إليها . فبقدر ما تغوص الرومانسية فى الفكر ـ الذات ـ تتوغل الواقعية فى الواقع ـ الموضوع . ومن هنا كانت « واقعية الرواية لا تكمن فى نمط الحياة التى تمثّلها ولكن فى الطريقة التى ترسمها لهذه الحياة »[٥٦] ؛ أى من خلال (وجهة النظر العامة) .

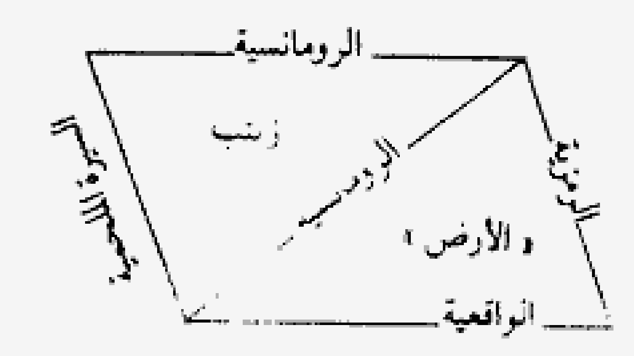
ومؤرخو الأدب ونقاده عدوا « الواقعية خصيصة محدَّدة ومميزة للأعمال الرومانسية لبداية القرن الثامن عشر [فى أوروبا] وأعمال التخييل التالية لها »[٥٧] . وربما يوصلنا هذا إلى تسجيل ملاحظة تتجلى فى كون « زينب » ـ من هذا المنظور ـ قد التقط كاتبُها تفاصيلها من وراء حاجز المكان ـ وهذا صحيح . « زينب » إذن ، ثمرة حنين للوطن وما فيه ، صورها قلم مقيم فى باريس . . . »[٥٨] . فى حين التقط الشرقاوى جزئيات روايته من وراء حواجز الزمن . فبين تاريخ الكتابة (١٩٥٤) وتاريخ أحداث الرواية (١٩٣٣) مسافة تسمح بتسجيل الأحداث وإعطاء « وجهة النظر » دون حساسيات كثيرة !

إن الواقعية انجذاب « نحو الحياة كما هى ؛ فبدلاً من أن تهرب من الواقع ، تقبله فى استقراره العينى أو فى قابليته للتغير »[٥٩] . إلا أنه ينبغى الاحتراس من كون « الواقعية كبقية الخطابات الأدبية لا تحظى بأى امتياز ؛ ولو أنها من وجهة تاريخية احتلت مكانة مهمة لمدة طويلة فى سلم الخطابات بأوروبا »[٦٠] . لهذا فالعمل الأدبى رومانسيا كان أو واقعيا هو نوع من (التخييل) ، قليل الإيهام بالواقع أو كثيره . ويبقى الاختلاف بين الأعمال فحسب فى زاوية الرؤية إلى هذا الواقع ـ المتخيل ـ الذى يتوازى مع واقع فيزيقى بلاشك ، فى محاكاته أو مجاوزته له .

والآن ، سنورد مجموعة آراء نقدية حول « زينب » و « الأرض » ، من شأنها أن تنير لنا ما قدمناه :

يقول غالى شكرى : « ولا شك أن القرية المصرية عرفت طريقها الرومانسية لأول مرة فى قصة [كذا] زينب ، ثم اختلطت الرومانسية بالواقعية فى « عودة الروح » ، إلى أن جاءت « يوميات نائب » فاستطاعت أن تعزل العناصر الرومانسية عزلاً نهائياً . وقد تبلورت محاولة الشرقاوى فى إعادة ذلك المزيج بين الرومانسية والواقعية فى « الأرض » ، ولكن فى مستوى جديد أكثر تركيباً مما كان عليه فى « عودة الروح » و « زينب »[٦١] . ويقول : « كان الريف فى « زينب » أشجاراً وشمساً وقمراً ، وكانت الرومانسية أن يتناقض هذا الجمال المطلق مع الغرام بصورته المأساوية المطلقة أيضاً »[٦٢] . ويتابع : « إن الأرض (. . .) تُعيد التوازن المفقود (. .) بين الرومانسية والواقعية (. .) إنما هى تستلهم رومانسيتها من طبيعة المرحلة التاريخية التى أثمرتها ؛ مرحلة الأزمة الحقيقية بين التكوين الاجتماعى الجديد والقيم السائدة » .

لا شك أن كلام غالى شكرى يسمح لنا بهذا التخطيط :



فـ « زينب » تمثل المثلث المقلوب الذي له ضلعان يتماسان مع الكتابة الرومانسية ، وضلع مشترك مع الكتابات السيرية والملحمية ، ولا يشترك مع الواقعية إلا في زاوية واحدة (نقطة من الزاوية) . أما الأرض فقاعدتها واقعية ولكنها تمزج بين الرومانسية والرمزية .

ويقول حيدر حيدر : « في الأدب العربي يؤرخ للرواية العربية برواية « زينب » لمحمد حسين هيكل . وهذه الرواية الرومانسية كتبت بين عامي ١٩١٠ ــ ١٩١١ (. . .) . إن رواية « زينب » تختار ، إلى جانب رومانسيتها المفرطة وسذاجتها وامتلائها بالمواقف المفتعلة ، والتدخل المباشر ، والأخلاقية الريفية الهشة (. .) فالحواس العضوية الخارجية ، إلى جانب المشاعر الوجدانية الساذجة حول مفهوم الشر والخير المطلقين والمنبثقين من أساس ديني ـ مثالي ؛ وهو البنيان الفوقي للبرجوازية العربية ، ستشكل المنظور البنائي والمعنوي لرواية السنوات المقبلة »[٦٣] .

إلا أن « الأرض » ـ كما اتضح لنا ـ جهدت لتؤسس (واقعيتها) من مجاوزتها لـ (الرومانسية) : مستفيدة من « زينب » بوصفها أرضية للكتابة ، ومن الواقع المصري المحدّد للوعي .

ويرى عبد الله العروي في سياق حديثه عن الأدب والتعبير : « لقد انتهت الأناشيد الموجهة إلى الطبيعة ، والعزيزة على الكتاب الليبيراليين ، ونجد الآن الكآبة والخمود ، والتعب المتجهم للبورجوازية الصغيرة الذي يجب أن يظهر من خلال العبارة ذاتها ؛ هذه العبارة الجافة والرتيبة مثل محضر رسمي أو مضبطة »[٦٤] . ويضيف : « منذ ذلك الحين يصبح الطلاق مع اللغة الفصحى والكلاسيكية ذا مدلول مزدوج ، بصفته تعميقاً للواقعية واختياراً نهائياً . وبهذا المعنى نقول إن الرواية « الأرض » للشرقاوي جرى الترحيب بها بصفتها تقدماً حاسماً بسبب حوارها المكتوب باللهجة العامية ، والموضوع الذي يوصف فيه الفلاح لأول مرة بقذاراته وانعدام ثقافته وفظاظته ، وطيبته أيضاً . وأخيراً بسبب نبرة التفاؤل التي ينتهي بها الكتاب » .

وينبغي التذكير ـ هنا ـ بشيئين : أن رواية « زينب » انتهت بموت « زينب » ، ورواية « الأرض » انتهت بموت العمدة ! وهذا بعدٌ رمزي ، الحديث فيه قد يطول . ثم إن تعليق العروي يستدعي إلى الذهن اختلاف جورج لوكاش وميخائيل باختين حول : (هل الرواية انحدار باللغة أم ترقٍّ لها ؟) ما من شك في أن « الأرض » (دَرَّجت) ـ من الدارجة ـ الواقع الروائي بعدما كان مُفَصَّحاً ـ من الفصحى ـ وتراتبية الفصحى / الدارجة ترادف تراتبية السلطة / الشعب .

أما يمنى العيد ، فترى أنه « لم تترك لنا « الرومنطقية » آثاراً روائية مهمة ، باستثناء « الأجنحة المتكسرة » (١٩١٤) لجبران ، و « زينب » (١٩١٤) لحسين هيكل . ونجد في الكتابين ـ على تباين الخلفية ـ مساحات ضوئية متولدة من الإحساس بالطبيعة ، ترف عبرها كآبة نابعة من ملامسة الواقع وحنين إلى ما وراء هذا الواقع . وتتكرر فيها المونولوجات التأملية ، فتضعف حدتها ويتباطأ الإيقاع »[٦٥] . وتتابع في السياق نفسه : « من أشهر ممثل الاتجاه الواقعي الاشتراكي ، عبد الرحمن الشرقاوي في روايته « الأرض » (١٩٥٤) ، وهي رواية تفيد من معطيات البنية الريفية لتوفق بينها وبين المخطط الأيديولوجي للكاتب ، فتصف انهيار مرحلة الإقطاع وفجر الحركات الفلاحية » .

وهذا يوصلنا إلى إشكالية المعنى في العمل الأدبي ـ والروائي بخاصة ـ الذي يقول بشأنه تودوروف : « إذا قررنا أن العمل ـ الأدبي ـ هو أكبر وحدة أدبية ، فواضح أن التساؤل عن معنى العمل لا معنى له؛ إذ إن هذا الأخير لا يجب أن يُنظر إليه إلا مدمجاً في نظام أكبر .

ومن الوهم أن العمل له وجود مستقل (. .) ؛ فكل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع الأعمال السابقة له ، تكوِّن بمرور الحقب تراتبات مختلفة : فمعنى « مدام بوفاري » [مثلاً] يكمن في تقابلها مع الأدب الرومانسي »[٦٦] . وعليه ، أليس معنى « الأرض » يجاوز ما هو محايث وكامن إلى ما يجعلها « تتناص » و « تتخطى » مع / زينب ؟!

الهوامش :

١ ــ لن يسقطنا هذا في حكم قيمي قبلي . فمسألة الزمن وعلاقته بالإنسان والطبيعة قد بُولغ منذ القدم في صياغتها . فإذا رأى هيراقليط مثلاً أنه (لا يمكنك أن تنزل إلى النهر مرتين) ، فتلميذه إقريطليوس يرى (أنك لا تستطيع أن تخطو إلى النهر حتى ولو مرة واحدة) . وإذا قال بوالو : « إن اللحظة التي أتكلم فيها تغدو في الآن نفسه بعيدة عني » ، فإن جورج بورخيس يرى « أننا نحن كذلك لمثل نهراً مطرد التغير ؛ نحن أيضاً نجري » . وعليه ، فما دام التغير يطرأ على الكائن الواحد في اللحظة الواحدة فبَدَهي أن يختلف كائنان ـ شيئان ـ في لحظتين متباينتين . وقِسْ ذلك على أثرين لكاتبين !

٢ ــ كتبت « زينب » بين عام ١٩١٠ وعام ١٩١١ ، وصدرت في سنة ١٩١٤ . وقد اعتمدنا على الطبعة السادسة الصادرة سنة ١٩٦٧ عن مكتبة النهضة المصرية .

٣ ــ هناك إشارة في « الأرض » تدل على أنها تتحدث عن أحداث طرأت في عام ١٩٣٣ ؛ ففي الصفحة ١٦٤ نجد « كان ذلك منذ أربعة عشر عاماً ، عندما أغلق الأزهر في سنة ١٩١٩ .

٤ ــ صدرت « الأرض » في سنة ١٩٥٤ . وقد اعتمدنا على طبعة دار الشعب ١٩٧٠ .

٥ ــ ماريوس فرنسوا جويار : الأدب المقارن ، ترجمة هنرى زغيب ، منشورات عويدات ، سلسلة زدنى علماً . ص ١٣٦ .

٦ ــ مصطلحا (الفهم) و (التفسير) ينتسبان إلى الناقد الأدبي لوسيان جولدمان . فالأول يفيد مقاربة النص بوصفه بنية دالة بذاتها دونما حاجة إلى مؤشرات خارج نصية ، فى حين يعنى الثانى دمج هذه البنية الدالة (النص) ضمن بنية أشمل منها تعطيها معنى وحركية .

٧ ــ جون فرنون : الثقافة الجديدة (كتاب مصرى غير دورى) . المجلد الأول ، العدد الأول فى عام ١٩٧٦ ، ترجمة أسامة الغزولى .

٨ ــ عبد الله العروى : مفهوم الأيديولوجيا . الأدلوجة ، ص ١٢٩ ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، المغرب عام ١٩٨٠ .

٩ ــ انظر القاموس المحيط ولسان العرب .

١٠ ــ بالإضافة إلى المحاولات الغربية المتعددة لتحديد (نصية) النصوص (رولان بارت . ديريدا . كريستفيا . . الخ) ، هناك محاولة طريفة وجادة باللغة العربية للأستاذ عبد الفتاح كليطو . انظر : عبد الفتاح كليطو . الأدب والغرابة من ص ١٢ إلى ص ٢٠ ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ٣ ، عام ١٩٨٣ .

١١ ــ سعيد علوش : المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مادة رقم ٦٤٧ . مطبوعات المكتبة فى عام ١٩٨٤ ،

١٢ ــ Gerard Genette. Palinpsestes pp. 6 - 17 Ed Seuil 1928.

١٣ ــ المرجع نفسه .

١٤ ــ محمد مفتاح : (استراتيجية التناص) ، الدار البيضاء ، عام ١٩٨٥ .

١٥ ــ صبرى حافظ : مجلة عيون المقالات ، العدد . ٢ ، ١٩٨٦ .

١٦ ــ لأن هذا سيوقعنا فى إنكار ما أسماه نوام شومسكى : (الإبداعية) لدى المتكلم ـ الكاتب .

١٧ ــ هذه الجماعة ضمت رباعياً شهيراً من النقاد والفلاسفة (رولان بارت ، جاك دريدا ، فيليب سولرز ، وزوجته جوليا كريستيفا) .

١٨ ــ جمال شحيد : مجلة الفكر العربى ص ٢٢٨ ، عدد ٢٥ ، سنة ١٩٨٢ .

١٩ ــ لسان العرب ، المنجد فى اللغة والأدب والعلوم .

٢٠ ــ انظر هامش : ٨ ، وهامش تال رقم : ٢٢

٢١ ــ محمد بنيس ، مجلة فصول ص ٨٤ ، المجلد الثالث العدد الأول عام ١٩٨٢ ، ص ص٧٨ ـ ٨٤ .

٢٢ ــ عبد الفتاح الديدى : هيجل ، سلسلة نوابغ الفكر الغربى ص ٦٣ ، دار المعرف مصر .

٢٣ ــ عباس لبيب : فصول ، المجلد الثانى ، العدد الثانى ، عام ١٩٨٢ .

٢٤ ــ إن هذا الانتقاد واحد من التشكيكات فى جدوى الأدب المقارن ؛ بل إنه أيضاً يضع ما سمى قديماً باسم السرقات الأدبية موضع تساؤ ل .

٢٥ ــ المصطلحان مأخوذان من علم الإحصاء . العينة الضابطة هى الظاهرة عموماً ، والعينة التجريبية هى الظاهرة ـ أو جزء منها ـ محصورة للاختبار .

٢٦ ــ إنه نص/مقطع يسمح بتمرينات كثيرة وقراءات عدّة .

٢٧ ــ بدا لنا هذا الاصطلاح مناسباً للدلالة على النص الذى انتقيناه أعلاه ، والذى من خلاله وبالمقاربة معه قد نتمكن من أن ننفذ إلى روايتى (الأرض) و (زينب) .

٢٨ ــ هكذا جاء فى العنوان : زينب ، وتحته عنوان جانبى « مناظر وأخلاق ريفية » .

٢٩ ــ فى عرف المصريين (القاهرة) تسمى (مصر) ، وكأن (ما هو خارج القاهرة) هو خارج عن مصر .

٣٠ ــ نعتمد هنا تقسيم توماشفسكى للعمل الأدبي ، وتقسيم تودوروف للسرد .

٣١ ــ نظرية المنهج الشكلى ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، ص ٧٧٥ ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين عام ١٩٨٢ .
كما يمكن النظر فى : نظرية الأدب : رينيه ويليك وأوستن وارين . ترجمة محيى الدين صبحى ص ٢٢٨ .

٣٢ ــ Tzvetan Todorov, in Communications, no. 8. p. 132 coll. Points

٣٣ ــ المرجع نفسه .

٣٤ ــ بغض النظر عن الرسالة المدمجة فى الرواية ، التى كتبت بضمير المتكلم .

٣٥ ــ ميشال بوتور : بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، سلسلة زدنى علماً ، ص ٦٣ .

٣٦ ــ المرجع نفسه .

٣٧ ــ هذا على الرغم من التحفظات بشأن : من صاحب « وجهة النظر » فى الرواية ، أهو الراوى أم الكاتب أم . . . ؟

٣٨ ــ اعتمدنا فى تحديد المصطلح على (القاموس السياسى) ، تأليف ب . ن . بونوماريوف .

٣٩ ــ قد يقترب مفهوم (الخلفية المرجعية) لدينا من مفهوم (المنظومة المرجعية) لدى هيبولى تين .

٤٠ ــ العناصر المقصودة هى العناصر الثانية التى ذكرناها .

٤١ ــ الرؤ ية هنا غير (الرؤ ية إلى العالم) عند جولدمان ؛ بل هى فحسب الموقف الأيديولوجى .

٤٢ ــ انظر هامش (٣٩) .

٤٣ ــ إن الطبقة فى اعتقادنا تحتل الأسبقية فى توجيه النشاط الإبداعى والسياسى ثم تأتى الثقافة فى الدرجة الثانية .

٤٤ ــ القاموس السياسى ، مرجع مذكور .

٤٥ ــ يختفى الراوى من نهاية الفصل الثالث ، ولا يظهر إلا فى الفصل (٢٠) من الرواية التى تحتوى على (٢٢) فصلاً .

٤٦ ــ ميشال بوتور ، مرجع مذكور ، ص ص ٧٤ ـ ٧٥ .

٤٧ ــ نفسه ، ص ص ٧٥ ، ٧٦ .

٤٨ ــ نفسه ، ص ٧١ .

٤٩ ــ القاموس السياسى ، مرجع مذكور .

٥٠ ــ هذا على افتراض أن الواقع يحظى بموضوعيته المستقلة عن الذات . ولا ينبغى أن نخلط بين هذا الافتراض وجدلية الفكر والواقع فى التصور الماركسى .

٥١ ــ نراها كذلك لأنها لا تسهم فى تنامى الحدث الروائى ، بل لا تضيف شيئاً . فهو إعادة وتكرار لما جاء بضمير (الغائب) .

٥٢ ــ أنجيل بطرس سمعان ، فصول ص ١٠٣ ، عدد ٢ المجلد الثانى عام ١٩٨٢ .

٥٣ ــ لوسيان جولدمان ، المادية الدياليكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة ، ترجمة نادر ذكرى ، ص ٥ ، سلسلة قضايا أدبية .

٥٤ ــ بل هى (مخاصمة للواقع ومصالحة للأحلام » ، انظر معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مرجع مذكور .

٥٥ ــ نفسه .

٥٦ ــ coll. Points. Ian Watt. inLittérature et réalité,p. 14.

٥٧ ــ المرجع نفسه .

٥٨ ــ انظر مقدمة الرواية .

٥٩ ــ ليون تروتسكي ، الأدب والثورة ، ترجمة جورج طرابيشي ، ص ٥٦ دار الطليعة ، بيروت .

٦٠ ــ Littérature et réalité مرجع مذكور .

٦١ و ٦٢ ـ غالي شكري ، ثورة المعتزل . ص ١٦٩ ، دار ابن خلدون بيروت ، لبنان .

٦٣ ــ حيدر حيدر ، مجلة الطريق . ص ٨٧ ، العدد الثالث/الرابع السنة ١٩٨١ .

٦٤ ــ عبد الله العروي ، الأيديولوجية العربية المعاصرة ، ص ١٥٦ ، دار الحقيقة ، بيروت عام ١٩٧٠ .

٦٥ ــ يمنى العيد ـ حركية الإبداع ، ص ص ٢٠٥ ـ ٢١١ ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ عام ١٩٨٢ .

٦٦ ــ مرجع مذكور Todorov. T. in, Communications.



أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)*

قراءة: شكرى عياد

هذا الكتاب نمط جديد من التأليف : لا لأنه مجموع من عدة مقالات لعدد من الكتاب ، فليس هذا أمراً جديداً ، بل لأن هذه المقالات قد خضعت لتخطيط دقيق يحاول أن يغطى جوانب موضوع جديد وصعب ، ثم ـ وهذا هو الأهم ـ لأنه يقدم طائفة مختارة من النصوص الأصلية فى هذا الموضوع مترجمة بكثير من العناية ، إلى جانب عدد من المقالات الجديدة لكتاب عرب يعرضون وجهات نظرهم فى هذا الموضوع وقيمته بالنسبة إلى الوضع الحاضر للثقافة العربية .

أما الموضوع ـ السيميوطيقا أو السيميولوجيا ـ فهو كما يظهر من اسمه ليس مجرد « موضوع » بل هو علم أو يحاول أن يكون علماً ، أو قل إنه علم فى دور التكوين ، وقد لا يكون اسمه ولا موضوعه جديدين تماماً على قراء « فصول » وغيرها من المجلات الطليعية ، ولكننى لا أعرف عرضاً متكاملا له بالعربية ـ بجانب هذا الكتاب ـ سوى ترجمة لكتاب رولان بارت Eléments de Semiologie بعنوان « مبادىء فى علم الأدلة » وقد قام بها محمد البكرى ونشرتها دار قرطبة فى المغرب سنة ١٩٨٦ ؛ فالكتابان ظهرا فى وقت واحد تقريبا . ودون أن نحتاج إلى مقارنة طويلة بين العملين ، نقول : إن كتاب بارت متن موجز مكثف ؛ ومع أن صاحبه قد ألم بمعظم الاتجاهات المهمة فى هذا العلم إلى وقت تأليفه (١٩٦٤) فإنه يعرض الموضوع من وجهة نظره (وهذا أمر طبيعى وله ميزته) ، ويقيم العرض كله على المباحث اللغوية فى أنظمة العلامات ، حتى إنه لا يتجاوزها إلى الأدب (وهو الناقد الأدبى الكبير) إلا فى لمحات متفرقة . وقد حاول المترجم أن يملأ الفجوة الكبيرة بين تاريخ تأليف الكتاب وتاريخ ترجمته فكتب له مقدمة جاءت أشد تركيزاً من الكتاب نفسه ، وجاءت كأنها سرد لطائفة كبيرة من الأسماء والعناوين وهناك بعد ذلك من الاختلاف فى ترجمة المصطلحات (وحتى بعض الكلمات التى دخلت فى اللغة الجارية مثل mythe ، ويسميها المترجم المغربى « خرافة ») ما يجعل قراءة هذا الكتاب مضاعفة الصعوبة بالنسبة إلى القارىء المشرقى .

وهنا يحسن أن أشير إلى أن مصنفى « أنظمة العلامات » بذلا بعض الجهد لتقريب شقة هذا الخلاف حين أشركا فى الترجمة والمراجعة باحثاً من تونس (عبد الرحمن أيوب) ، وكان يمكن أن يدققا العمل أكثر (فالخلاف موجود ولافت حتى فى البلد الواحد ، ولم يخل منه هذا الكتاب برغم المراجعة المتبادلة) لو صنعا كشافا بالمصطلحات بدلاً من المعجم المختصر الذى قدماه ، والذى لا يكاد يضيف جديداً لأن جل شروحه مستمد من مقالات الكتاب .

المقالات الأصول المترجمة تمتد من بيرس وسوسير إلى تشومسكى ولوتمان ، والموضوعات تنبسط على مساحة واسعة من اللغة إلى الفن والثقافة ، وتحاذى حدود الأنثروبولوجيا وتاريخ الحضارات . وإذا قيل « ترجمة » فإن القارىء العربى يتمثل لغة متراكبة مستغلقة تتوه فيها بدايات الجمل ونهاياتها بين صفوف من الكلمات التى لا تتلاءم ، ومنها كلمات يطالعها لأول مرة ولكنها تتصدر المكان دون أن تعرّفه بنفسها . لا جرم يشعر مثل هذا القارىء بالخوف والضياع . لكننى أستطيع أن أطمئنه إلى أن المقالات المترجمة فى هذا الكتاب تمتاز عن معظم المترجمات التى عرفها بدرجة كبيرة من الوضوح لا بمجرد

---

* تصنيف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد
(الناشر : دار إلياس ـ العصرية ، القاهرة ١٩٨٦)

« الدقة » التى تعنى لدى كثير من المترجمين طريقة فى النقل الحرفى حين يعجزون عن فهم ما يترجمون .

نعم ، ستبقى بعض الجمل مشكلة أو مبهمة ، ولكن الجمل التى من هذا النوع ليست كثيرة ، ولا تحول دون متابعة النقاش الأساسى . لقد كانت تجربتى الخاصة مع هذه المقالات المترجمة مرضية إلى حد كبير ، فبعضها كنت أقرؤه للمرة الأولى ، واعتمدت على الترجمة فلم أحتج إلى مراجعة الأصول ـ وهى ميسورة لدى ـ إلا فى أحيان قليلة . وتخيلت حال القارىء عند هذه المواضع ـ حين لا يمكنه الرجوع إلى الأصل ـ فتمثلته كمن يسير فى ضباب ولكنه يستطيع أن يبصر معالم الطريق على كل حال .

ولكن القارىء الذى تعود أن يقرأ ، فى مثل هذه الموضوعات النظرية ، كتباً من الدرجة الثانية أو الثالثة ، سوف تقابله صعوبة من نوع آخر . ذلك أن الكتب التى أشرت إليها تعرض عليه العلم فى صورة مجففة ، معبأ فى كبسولات ، قضايا مقررة كأن الفكر قد أنهى عمله واستلقى على فراش من ورق ، أو كأن الكون قد كف عن الحركة ولم يبق عليه إلا أن يتأمل نفسه . يخرج القارىء من مثل هذه الكتب قرير العين بما حصله من « العلم » ، وربما حسب نفسه عالماً وما هو بعالم ولا محب للعلم ، إنما هو بيغاء علم . لا عجب إذا ألقاه كتاب ككتابنا هذا فى حيرة شديدة . فالعلم جديد غض ، وهو يعرض عليه فى أصوله ، بأقلام رواده ومؤسسيه ، مداره على التساؤل والبحث ، وقضاياه كلها معروضة للنقاش . ويزيد من حيرة مثل هذا القارىء أن المؤلفين كثر ، وأن لكل واحد منهم فى تصور العلم وفروعه نظرة تختلف عن غيره .

لابد من طريقة أخرى فى قراءة هذا الكتاب . وسأكتفى بكلمتين اثنتين ، ولن أحاول أن أستوعب جميع وجهات النظر فى أيهما ، فإن ذلك يمكن أن يطول جداً ، ولكن الكلمتين أو المفهومين اللذين اخترتهما أشبه بعمودين يقوم عليهما علم السيميوطيقا كله : أعنى مفهوم العلامة ، ومفهوم اللغة .

يعرف القارىء أن أسس السيميوطيقا قد وضعها فى أوائل هذا القرن عالمان أحدهما أمريكى والآخر سويسرى ؛ الأول تشارلس ساندرس بيرس ، فيلسوف ومنطقى ؛ والثانى فرديناند دى سوسير ، مؤسس علم اللغة الحديث (على الأقل بالنسبة للمدارس الأوربية) . كلا الرجلين أقام السيميوطيقا على مفهوم العلامة . بل الأصح أن يقال إن اسم السيميوطيقا نفسه مشتق من الاسم اليونانى للعلامة (سيميون) . ولكن مفهوم كل من الرجلين للعلامة يختلف عن مفهوم الآخر اختلافا غير هين ، وغير أنهما متفقان ـ على الأقل ـ فى نقطتين : أولاهما أن العلامة شىء يمثل شيئا آخر فى الذهن ؛ والنقطة الثانية ـ وهى عظيمة الأهمية ـ أن العلامة تشمل الطرفين معا : المشير والمشار إليه ، أى أن المعنى جزء متمم لها ؛ فالكتابة الصينية لا تشكل علامات بالنسبة إلىّ ، وشعيرة دينية ما ليست علامة بالنسبة لمن لا يعرف ممارسات هذا الدين (ولندع الجانب الوجدانى الآن) . ولكن ما نوع العلاقة بين طرفى العلامة ؟ وما قيمة العلامة للفكر أو للنشاط الإنسانى عموماً ؟ هنا نلاحظ الاختلاف فيمكننا أن نستخلص من نصوص بيرس أن مركز العلامة عنده هو الصورة الذهنية ، وليس الشىء الذى يحيل إلى شىء آخر . ولا يلزم أن تكون هذه الصورة الذهنية مبنية على رمز لغوى (كلمة أو غيرها) ؛ بل إن الشىء يمكن أن يكون علامة نفسه ، فليس ثمة ما يمنع الممثل الذى يقوم بدور شخصية ما فى مسرحية ما من الاستعانة بمخلفات البطل الحقيقى ذاتها على المسرح ، وهى مخلفات يفترض فيها أن تمثل هذه المخلفات ذاتها » (ص ١٣٩) . هذا على المستوى الأدنى للعلامة ، ولكننا نعلم أن الصور الذهنية يمكن أن تتدرج فى الصعود ؛ أى أن الصورة الذهنية التى تتألف من العلامة وتفسيرها تحيل إلى علامة أخرى ، ثم تحيل هذه العلامة الثانية إلى ثالثة وهلم جرا ، حتى نصل ـ منطقيا ـ إلى علامة لا تكون إلا علامة نفسها ، أو كما يعبر بيرس « علامة تصور نفسها ، وتحتوى على تفسير ذاتها وتفسير كل أجزائها الدالة » . (ص ١٤٠) .

إن إحالة علامةٍ ما إلى علامة أخرى يمكن أن يُصوَّر وفق نموذج متسلسل أو هرمى ، كما يبدو من هذا النص ، ويمكن أن يُصور بشكل شبكة لا نهائية من العلامات التى تترابط فيما بينها بمختلف أنواع العلاقات : يفسر بعضها بعضا أو يناظر بعضها بعضاً ، وأحيانا يناقض بعضها بعضا . ولكن وضع بيرس للعلاقة بين العلامة وموضوعتها ومفسرتها يبدو أقرب إلى الفلسفة المدرسية (الإسكولائية) ، وإن كان قد حرص على أن يجرد هذه الفلسفة من أى طابع حدسىّ لتصبح السيميوطيقا « علما رصديّا مشابها لأى علم وضعى ، بالرغم من تباينه عن كل العلوم الخاصة » ؛ ليس فقط لأنه يسعى « نحو اكتشاف ما يجب أن يكون ، لا ما هو كائن فقط فى العالم الفعلى » (ص ١٣٨) ، بل لأن السيميوطيقا ، كما يقول فى موضع سابق ، هى نظرية شكلية للعلامات ، وهذا يساوى القول بأنها اسم آخر للمنطق ، أو أن المنطق اسم آخر لها (ص ١٣٧) . ويتضح هذا كله فى تقسيمه للسيميوطيقا إلى ثلاثة أفرع : يسمى الفرع الأول « النحو النظرى » أو النحو الخالص ، والفرع الثانى المنطق بمعناه الخاص ، والثالث « البلاغة الخالصة » ، وذلك تبعاً لارتباط العلامة من جهة بفكرة مجردة ، ومن جهة ثانية بشىء أو موضوع (« موضوعة ») ومن جهة ثالثة بتفسير (« مفسرة ») .

سوسير يضع السيميوطيقا (أو السيميولوجيا وهو الاسم الذى يستعمله) وضعاً مختلفا . يمكن أن نلاحظ ، لأول وهلة ، أن السيميوطيقا عنده مبنية على علم اللغة ، أو أن أبحاثه اللغوية أدت به إلى تصور موضوع هذا العلم الجديد ومكانه : علم يدرس حياة العلامات فى داخل الحياة الاجتماعية ، ولا يعدو علم اللغة أن يكون قسماً منه ، إلى جانب أنظمة العلامات الأخرى مثل الكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية إلخ . ولكن هذه النظم لا تشمل ـ على حسب تصور سوسير ـ مؤسسات اجتماعية أخرى مثل المؤسسات السياسية والقانونية ونحوها (١٤٩) .

بيد أننا لو عكسنا الترتيب (« السيميولوجيا فعلم اللغة » بدلاً من « علم اللغة ومن ثم السيميولوجيا ») لكنا أقرب إلى الصواب . فإن أول ما يستوقف النظر فى كتاب سوسير هو أنه لا يشبه الكتب التقليدية فى علم اللغة ، لا عند العرب ولا عند الغربيين . فهو لا يحلل اللغة إلى عناصرها الصوتية والصرفية والنحوية ، ليخلص إلى القوانينَ التى تحكم هذه العناصر منفردة ومجتمعة . ومصدر هذا الاختلاف هو أن توجُّه سوسير فى بحثه عن القوانين اللغوية كان توجهًا سيميولوجيا منذ

أول الأمر ، ومعنى ذلك أنه ينظر إلى اللغة من منظور نفسى اجتماعى ؛ ينظر إلى استعمال اللغة من حيث هو نشاط نفسى أولاً ، ومن حيث هو عرف اجتماعى ثانيا .

السيميوطيقا عند سوسير ، إذن ، علم وضعى كسائر العلوم ، وعلم وصفى (يبحث فيما هو كائن) وليست علماً معيارياً (يبحث فيما ينبغى أن يكون) . و« العلامة » عنده ليست « قضية » منطقية كما هى عند بيرس ، ولكنها - بالاصطلاح المنطقى - تصور لا تصديق ، وبالاصطلاح اللغوى التقليدى « كلمة » مفردة ، بشرط ألا ننسى أن الكلمة ليست صوتاً منطوقاً فحسب ، ولكنها صوت ومعنى ، أو دال ومدلول .

وتبقى مشكلة تطل برأسها - كالطفل الشقى - من خلال كلام الرجلين : مشكلة نوع وجود العلامة : هل هى شىء مادى أو شىء معنوى ؟ والمشكلة لا تطرح عندهما بهذه الصورة المجردة ، لأنها فى جوهرها مشكلة فلسفية لا هوتية : ما العلاقة بين المجرد والمحسوس ، بين الكل والجزئى ، إن كانت ثمة علاقة بينهما ؟ وهى مشكلة لا يستطيع العلم الوضعى - بوسائله المتيسرة حتى الآن فيما نظن - أن يقترح حلاً لها ، ولذلك فهو ينحيها من مجال بحثه . وبما أن بيرس وسوسير كليهما حريصان على أن تكون السيميوطيقا علماً وضعيا فهما يحاولان دفع هذه المسألة بعيدا ، ولكنهما لا ينجحان فى ذلك تماما . إن بيرس يحدد موضوع السيميوطيقا بأنها نظرية شكلية للعلامات كما تُستخدم فى الفكر العلمى ، أى الفكر القادر على التعلم من التجربة (ص ١٣٥) . وإذا كانت الموضوعات هى مادة الفكر العلمى ، أى الوقائع التى يرصدها هذا الفكر من خلال التجربة ، فإن العلامة لا عمل لها فى الموضوعة إلا أن تصورها وتخبر عنها ، ولا يمكنها أن تفيد فى تقديمها أو التعرف عليها (ف ٢٣١ ص ١٤٠) ، بل إن الموضوعة ، بالنسبة إلى العلامة ، يمكن أن تكون مدركة أو متخيلة (ف ٢٣٠ ص ١٣٩) . والمثل الذى يضربه بيرس (ف ٢٣٢ ص ١٤٠ - ١٤١) يوضح أنه ينظر إلى العلامة على أنها عمل ذهنى ؛ فالشخص الذى ينظر نحو البحر ولا يرى سفينة ما ، ولكن رفيقه الواقف بجانبه يحدثه عن سفينة يراها هناك ، ويرى أنها تحمل مسافرين ولا تحمل بضائع — هذا الشخص الأول حين يفهم قول رفيقه يستنتج منه معلومتين : الأولى هى أن رفيقه أحدّ بصراً منه ، والثانية هى أن السفينة التى يراها رفيقه ولا يراها هو تحمل مسافرين ولا تحمل بضائع . القضية الأولى عبارة عن علامة ، موضوعتها جزء البحر الذى لا يراه ذلك الشخص . هكذا تقريباً يقول بيرس نفسه ، ويمكننا أن نكمل أركان العلامة : « ركيزة » الموضوعة : فكرة أن هذا الجزء من البحر يمكن أن تمر فيه سفن — « المصوِّرة » (أو العلامة كما يسميها بيرس أيضاً بنوع من التساهل فى التعبير) هى إدراك أن هناك بالفعل سفينة فى هذا الجزء — و « المفسِّرة » أن الشخص الآخر أحد بصراً من الأول . والمعلومة الثانية ، أو العلامة الثانية ، أن هناك سفينة (موضوعة) - السفينة يمكن أن تحمل مسافرين أو بضائع أو كليهما (ركيزة) - أما المصوِّرة أو العلامة فإن هذه السفينة بالذات تحمل مسافرين فقط - والمفسِّرة : الشخص الآخر الذى رأى السفينة يمكنه أيضاً أن يميز نوعها .

بما أن الشخص الأول لم ير سفينة ما ، يمكننا أن نقول إن العلامة بكل عناصرها ذات وجود ذهنى أو افتراضى . وليس معنى هذا ، بالطبع ، إنكار وجود الأشياء ، بل إن المعرفة لا تتعلق بالأشياء ذاتها ؛ بل بصورها الذهنية . ومثل الشخصين والسفينة أريد به — على ما يظهر - إبعاد مفهوم « الشىء فى ذاته » . فبالنسبة للشخص الذى لا يرى السفينة لا توجد سفينة خارج الذهن .

حقاً إن بيرس فى تقسيمه للعلامات بحسب علاقة المصورة بالموضوعة (أيقونية أو مؤشرة أو رمزاً) يبدو أقرب إلى إعطاء الموضوعة نوعاً من الوجود المتميز ، إن لم يكن الوجود المادى ؛ ولعل الفهم المبسط لهذا التقسيم هو الذى جعله أكثر شيوعا لدى السيميوطيقيين التالين . ولكنه تبسيط مخلّ ، لأن أساس القسمة هو وصف المصوِّرة لا وصف الموضوعة ، أو بعبارة أخرى أن المنظور إليه هنا هو دعوى المصوِّرة فيما يتعلق بالموضوعة ، ومن هنا يدخل العرف فى الأنواع الثلاثة .

ولكننا إذا قلنا إن العلامة بكل عناصرها ليست إلا فرضاً ذهنياً فإننا نجردها من القيمة الدلالية . وباستطاعتنا أن نتأمل المثل السابق ، فسنرى أن العلامة أو المصوِّرة فى الحالتين هى أشبه بنتيجة احتوت على مقدمتيها . ومن ثم يمكن أن يقال إن العلامة أو المصوِّرة تشىء الموضوعة ، فكأن ذهنية العلامة تستحيل بفضل آلية العلامة نفسها إلى نوع من الوجود المتحقق ، وإن كنا لا نعده وجوداً ماديا ، كما أنه ليس فكرة مجردة أو خاطرة لا تستند إلى شىء . وهذا هو ما يعبر عنه بيرس « التجسيد » embodiment ، أى أن العلامة تجسِّد الموضوعة أو تحتويها .

أما سوسير فيبدو لنا أنه يخلق مشكلة من لا شىء . لماذا يحرص على القول بأن « الدالّ » صورة ذهنية مثل « المدلول » ؟ هناك حجج نفسية إمبيريقية يمكن أن تساق لنا لتأييد هذه الفكرة ، كأن يقال مثلا إننا إذا سمعنا كلمة ما لم نستطع أن ندرك معناها إلا بعد أن نتعرف عليها صوتيا ، كأن يكون الذى ينطق الكلمة طفلا ، أو شخصاً أجنبيا يصعب عليه أن يقيم الحروف العربية . ومعنى التعرف هو أننا نفسّر الأصوات المسموعة طبقاً للصور السمعية النموذجية المختزنة فى ذاكرتنا ، أو — بمزيد من الدقة — أننا نحول الصوت الخارجى إلى صورة صوتية باطنية . ويمكن أن يقال أيضاً إن العلاقة الوثيقة التى يفرضها سوسير بين الدال والمدلول تحتم أن يكون الاثنان متشابهين فى نوع الوجود .

ولكن هذا التفسير الإمبيريقى - فى الواقع - لا يحل المشكلة الوجودية ، مشكلة وجود الكلمة بصورتها المثالية - كصوت ومعنى - خارج ذهن السامع والمتكلم . ولا تقوم المشكلة أمام سوسير إلا حين يتحدث عن « اللغة » كنظام اجتماعى ، فى مقابل « الكلام » (يستعمل المترجمون هنا « القول ») الذى هو نشاط فردى . فالكلام يمكن أن يعالج ببساطة على أنه نشاط فسيولوجى نفسى فى وسط مادى كسائر الوظائف التى يقوم بها الإنسان وحتى الحيوان . أما « اللغة » ، وهى موضوع البحث حقا ، إذ هى مرجع الأفراد حين يتخاطبون ، فلابد أن نقدّر لها وجوداً خارجيا . وبما أن سوسير يحذف الجزء المادى الملحوظ فى الكلام من تعريف اللغة ، فسيبقى الجزء النفسى فقط ، بل جانب واحد منه وهو جانب « التقبل » ، حيث إن اللغة - كنظام اجتماعى - لا يحدثها الفرد ، بل يتقبلها من المجموعة اللغوية التى

ينتمي إليها . ولكنها أيضا ، مثل الكلام ، ذات طبيعة ملموسة ، « وإذا كانت العلامات اللغوية في حقيقتها نفسية فإنها ليست مجردات » (١٤٨) . ومعنى ذلك أن اللغة ، بالإضافة إلى أن لها وجوداً خارج ذهن من يستعملها ، يتميز وجودها هذا بأنه مادي نفسي في آن . ويتمثل جانبها النفسي في العلاقة بين طرفي العلامة ، الدال والمدلول ، وفي العلاقات بين العلامات بعضها وبعض ، أما جانبها المادي فيتمثل في الكلمات المكتوبة .

وهنا نقطة مهمة جدا ، ويجب ألا تفوتنا حين نتأمل نص سوسير . وهي أن الجانب المادي « الملموس » من اللغة لا يتمثل في أشياء أو حقائق خارجية تشير إليها العلامة ، بل في الآثار الخطية التي ترمز - بدروها - إلى العلامة .

هذه بعض المشكلات التي صاحبت نشأة السيميوطيقا . ويحس القارىء أن وراء المشكلات الفنية الخاصة ، مشكلة فلسفية أعمق ، لم تنجح السيميوطيقا لا في اقتحامها ولا في استبعادها . وقد يبدو لنا أن مشروع سوسير أقل طموحاً من مشروع بيرس ، وأنه - من ثمة - أقدر على حل المشكلات التي تعترضه . والواقع أن سوسير كان هو صاحب التأثير الأقوى في الأبحاث السيميوطيقية التالية . ومع ذلك فقد أثار مفهوم العلامة عنده مشكلات غير هينة . فهذا بنفنست الذي لا يخفي انحيازه لسوسير يثير شكوكاً كثيرة حول مصطلح العلامة عنده . ولا يتعلق أي من هذه الشكوك بكون العلامة حسية أو عقلية . فمع أن سوسير نفسه قد شغل بهذه المسألة فإنها أصبحت غير ذات موضوع عند خلفائه . لقد كان اهتمامه بها - على ما يبدو - لازماً عن تأكيده للارتباط بين الدال والمدلول بحيث يتطلب وجود أحدهما وجود الآخر . وفي نص مشهور له يشبه الدال والمدلول بوجه الورقة وظهرها (ويبقى « الشيء في ذاته » غير داخل في مفهوم العلامة) . أما خلفاء سوسير فقد اكتفوا بتقرير استقلالية العلامة ، بمعنى استقلالها عن إرادة الفرد والجماعة معاً ، وبمعنى استقلالها عن الموضوع الخارجي أو « الشيء في ذاته » أيضاً ؛ أي أنهم اكتفوا بتحديد مفهوم العلامة وظيفيا عن تحديده وجوديا ، وانطلقوا من هذا المفهوم لتصنيف العلامات ودراسة أنظمتها المختلفة .

إن سوسير لا يعطي تصنيفا واسعاً للعلامة بحيث ينطبق على جميع الأنظمة التي يسميها سيميولوجية (أي أنظمة علامات) إذ إنه على ما يظهر لا يطمئن إلى تعريف كهذا . فالسيميولوجيا لا تتمثل في شيء كما تتمثل في اللغة ، واللغة لا يمكن أن تدرس دراسة علمية إلا إذا درست من وجهة سيميولوجية . ويتفرع عن ذلك أن مفهوم العلامة اللغوية لا يفهم إلا على أساس سيميولوجي ، في حين لا يمكن فهم العلامة السيميولوجية إلا من خلال العلامة اللغوية (ص ١٥٠) . ولكي يخرج سوسير من هذه الدائرة المغلقة يكتفي بتوضيح معنى العلامة اللغوية ، ولا يكاد يعرّفها بأنها وحدة نفسية مؤلفة من صورة سمعية ومفهوم أو دال ومدلول (ص ١٥٣) حتى يجد نفسه مضطراً إلى الدخول في الإشكال الوجودي . لذلك يلجأ بنفنست إلى تعريف بيرس للعلامة - وإن اختصره شيئا ما - ليكون صالحاً للتطبيق على اللغة وغيرها من أنظمة العلامات . لقد عرّف بيرس العلامة بأنها « شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما من وجهة ما وبصفة ما » (ص ١٣٨) . ويقول بنفنست : « إن دور العلامة هو التمثيل ؛ أن تحل محل شيء آخر ؛ أن تستدعي هذا الشيء باعتبارها بديلا عنه » (١٧٨) ؛ ويمثل لذلك بعلامات اللغة وعلامات الكتابة وعلامات التحية وعلامات المرور والعلامات النقدية وعلامات العبادات والشعائر والعقائد وعلامات الفن بكل أشكالها . والسمة العامة لكل هذه الأنظمة الاجتماعية هي « قدرتها على الدلالة وتكونها من وحدات دلالية أو علامات » .

وإذا قبلنا هذا الحكم التحليلي « أنظمة العلامات هي أنظمة تتكون من علامات » اعتماداً على وصف العلامة بـ « القدرة على الدلالة » ، فسيبقى أن الأنظمة المذكورة بينها اختلافات كثيرة . ويضع بنفنست معايير وظيفية لتمييز النظم السيميولوجية عن غيرها من ناحية ، وتمييز بعضها عن بعض من ناحية أخرى . هذه المعايير هي : كيفية تأدية النظام لوظيفته ؛ مجال صلاحيته ؛ طبيعة علاماته وعددها ؛ نوعية توظيفه . وبينما يبدو نظام مثل إشارات المرور نموذجيا في سهولة تطبيق هذه المعايير عليه ، فإن نظم العلامات في الفن تستعصي على مثل هذا التطبيق استعصاء شديداً . فمن ناحية تبدو « العلامات » في الموسيقى واضحة ، وهي النغمات التي تظهر في التدوين الموسيقي محددة ومتميزة ، ولكنها تفتقد الدلالة خارج قيمتها النسبية في السلم الموسيقي ؛ ومن ناحية أخرى يصعب جداً أن نتصور « علامات » محددة تتشكل منها اللوحة ، في حين يكون للوحة — ككل — دلالتها الخاصة التي يبدعها الفنان ، بل أن تختزل إلى سلسلة من العلامات نتعرف عليها واحدة واحدة ثم نضيف بعضها إلى بعض فتنتج دلالة الرسالة .

ويخلص بنفنست إلى القول :

« ومن الغريب أن مفهوم العلامة ، وهو الأداة الذهنية التي خلقت السيميولوجيا ، قد ساهم في تجميدها وأوقعها في مأزق ؛ فمن جانب لم يكن من الممكن إبعاد مفهوم العلامة دون إلغاء أكبر خصائص اللغة أهمية ؛ ومن جانب آخر لم يكن من الممكن بسط هذا المفهوم ليشمل القول في جملته دون هدم تعريفها على أنها الوحدة الصغرى المكوِّنة للّغة .

« وختاماً فلا بد من تجاوز المفهوم السوسيري للعلامة كوحدة فريدة تترتب عليها بقية اللغة وأداؤها لوظيفتها معا . ويمكن أن يتم هذا التجاوز من خلال مسلكين : أولا — في التحليل داخل اللغة intra linguistique نفسها من خلال إدخال بعد جديد للدلالة سميناه البعد السيمنطيقي ، يتعلق بالقول ويختلف عن دلالة الوحدة المفردة التي تنتمي إلى السيميوطيقا . ثانيا : في التحليل عبر اللغوي translinguistique للنصوص والأعمال من خلال تطوير شرح دلالي ينطلق من سيمنطيقا القول .

« وستكون هذه السيميولوجيا جيلا ثانيا ، فتستطيع بأدواتها ومنهجها أن تساهم في تطوير فروع أخرى من السيميولوجيا العامة » (١٩٠) .

لنعبر مسرعين على التناقض الظاهر في هذا الختام : فالسيميولوجيا — أو السيميوطيقا — استعملت مرة على أنها دراسة

للمفردات فقط ، فى مقابل السيمنطيقا التى تعنى بدراسة الأقوال ، ومرة ثانية على أنها تشمل السيمنطيقا وما هو أوسع من السيمنطيقا ، وهو ــ على ما يظهر ــ الدراسة المقارنة للنصوص والأعمال . والتفسير الوحيد لهذا التناقض هو أن « الجيل الجديد من السيميولوجيا » أو السيميوطيقا سيكون مختلفا عن الجيل الأول بفضل هذه الإضافات . ولكن لماذا هى « إضافات » ؟ ومن ، أو ما الذى أعطى السيميولوجيا الحق فى استلحاقها ؟

لنعبر مسرعين على هذا الاعتراض ، رغم أهميته ، كى نناقش موضوعين يتجاوزان حدود اللغة ، التى وقف عندها بنفنست فى اقتراحه الأخير ، إلى أفق السيميولوجيا باعتبارها بحثا فى أنظمة الدلالة على اختلاف أنواعها ، كما أوضح فى صدر مقاله .

ابتداءً ، يجب أن نسلم بأن من حق هذا العلم الجديد ، « السيميوطيقا » ، أن يجمع مواده من كل الأشياء التى تستخدم بغرض الدلالة ، ولو كان لها بجانب الدلالة غرض آخر ، أو غرض أسبق . فهو إنما يتناول هذه المواد من زاويته الخاصة ، دون أن يزعم القدرة على الانفراد بتفسيرها ، أو توجيه سائر الدراسات التى تتناولها . فإذا وقع فى وهم أحد مثل هذا الادعاء فالخطأ خطأ المتوهم وليس خطأ العلم نفسه . لقد درس بارت لغة الملابس ولغة الطعام أى القيم الدلالية (الاجتماعية غالباً) التى تكون للأزياء وللولائم ونحوها ، دون أن يعنى ذلك أن السيميولوجيا تقحم نفسها فى اقتصاديات الطعام أو الملابس أو تقنيتها . وقد وضع بارت تفرقة مهمة بين نوعين من الأشياء الدالة : أشياء دالة بأصل طبيعتها مثل اللغة الطبيعية وإشارات المرور ، وأشياء تستخدم أصلاً فى أغراض غير الدلالة ولكنها يمكن أن تكتسب فى التعامل الاجتماعى قيمة دلالية ، فتنطبق عليها فى هذه الحالة قوانين السيميولوجيا . ويبدو لنا أن التعبير عن الدلالة أحيانا « إحلال شىء محل شىء آخر » أو « تمثيل شىء بشىء آخر » (انظر أيضاً تعريف لوتمان للعلاقة ص ٢٦٦) ينطوى على قدر من الخطر ؛ إذ إن القيمة التبادلية لا تساوى القيمة الدلالية . وأوضح ما يظهر ذلك فى النقود ؛ فالنقود لا تقل من حيث الصفة التبادلية عن اللغة ، بل تفوقها ، ولكن القيمة التبادلية للنقود لا تخضع لقوانين سيميولوجية ، بل لقوانين من نوع آخر مختلف كل الاختلاف . ومن ثم فالقول بأن السيميولوجيا يمكن أن تضم الاقتصاد أو العلوم المالية تحت جناحيها يشبه القول بأنها تشتمل على فن التفصيل أو فن الطبيخ .

والملاحظة الثانية قد تكون أكثر إثارة للجدل ، ولا بد لنا من أن نتوقف عندها طويلاً لأنها لا تتعلق بفرعية الدلالة بل بنوعية الدلالة ؛ ومن ثم فظاهر الأمر يدعو إلى أن تكون المادة المعنية بأسرها جزءاً من السيميولوجيا . الأعمال الفنية أعمال دالة بدون شك ، ولكن دلالتها تتسم بسمة أساسية خاصة بها وهى أنها دلالة « جمالية » . وسنأخذ هذا الوصف على أنه قضية مسلمة دون أن نتعرض لتحليل معناه ؛ فمفهوم « الجمالية » موضوع بحث خاص . وهنا لابد للسيميولوجيا من أحد مسلكين : إما أن تعده داخلاً فى مفهوم « الدلالة » الأوسع ، وفى هذه الحالة يكون عليها أن تحدد معناه لتصبح الدراسة النظرية للفن جزءاً من السيميولوجيا ؛ وإما أن تعده مفهوماً متميزاً ومستقلاً عن « الدلالة » فيصبح من واجبها أن تتناول الأعمال الفنية من جانب واحد هو غير جانبها الأصيل ، كما تتناول الطعام أو الملابس أو النقود . وقد تعرض علم الأسلوب لمثل هذه الإشكالية من قبل ، إلا أنها وضعت هناك وضعاً صريحاً مباشراً ، ربما لأن تسمية العلم مستعارة فى النقد الأدبى ، فى حين أن العلم نفسه متفرع عن علم اللغة ؛ والسيميولوجيا علم جديد يشمل علم اللغة وغيره . لذلك يبدو لنا قول بنفنست ، حين يشرع فى بحث الموسيقى والفنون التشكيلية تحت اسم « أنظمة الصوت والصورة » إنه يتناول هذه الأنظمة « عامداً أن يترك جانباً وظيفتها الجمالية » (١٨٤) ــ يبدو لنا هذا القول جديراً بتأكيده وإبراز معناه ، لأنه غالباً ما ينسى .

والمشكلة أشد وضوحاً فى الأعمال الأدبية ، حيث إن العمل الأدبى ـ كما يقول موكاروفسكى ـ يجمع بين كونه عملاً فنيا من جانب وكونه ـ فى الوقت نفسه ـ كلاماً parole يعبر عن موقف عقلى أو فكرة أو شعور الخ » . (٢٨٨) . وهناك رهط من الكتاب حاولوا صياغة نظرية سيميوطيقية للفن ، أى أنهم ـ بعبارة أخرى ـ حاولوا أن يدرسوا النشاط الفنى ـ إبداعاً واستجابة ـ على أنه نوع من الدلالة . وقد مثّلهم فى هذا الكتاب : ريفاتير عن الشعر ، وكير إيلام عن المسرح ، ويورى لوتمان عن السينما ، إلى جانب يورى لوتمان نفسه ، الذى حاول أن يصوغ نظرية جمالية عامة ، معتمداً على مفاهيم سيميوطيقية . وجميعهم واجهتهم مشكلة العلامة . ولهذه المشكلة جانبان : ألمح بنفنست إلى أحدهما وهو أن العلامة عند سوسير تساوى الكلمة ، أى أصغر وحدة للدلالة اللغوية . وعلى مجموع العلامات ـ حسب سوسير ـ تقوم بنية اللغة ــ ككل ـ من خلال علاقتى التماثل والتعارض . ونحن نعلم أن تأثير العمل الفنى لا يرجع إلى مجموع مفرداته بل إلى شىء فى العمل ككل . هذا إلى أنه من العسير ـ وقد يكون من المتعذر ـ أن نحدد وحدة صغيرة دالة ، تشبه العلامة اللغوية ، فى أى فن من الفنون الجميلة سوى الأدب . والجانب الثانى أن « استقلالية العلامة » ، كما يصورها سوسير فى اللغة ، لا يمكن تطبيقها على الفن تطبيقا كاملاً . فإذا كانت استقلالية العلامة تعنى فيما تعنيه أن الواقع لا يدخل فى تكوينها إلا من خلال « المفهوم » الذى يمكن أن يكون مطابقاً للواقع أو غير مطابق (وهذا القول يصدق على العلامة عند بيرس كذلك ، إذ إن العلامة عنده لا تكون إلا بتسلط فكرة ما ـ أو « ركيزة » ــ على الموضوع) ، فمثل هذه الاستقلالية ترحب بها أى نظرية معاصرة عن الفن ، حيث إن محاكاة الواقع ـ فى أى صورة وبأى درجة ـ لم تعد مقبولة فى هذه النظريات . ولكن استقلالية العلامة بمعنى أنها تبقى فى داخل منظومتها الخاصة معتمدة فقط على علاقاتها بسائر عناصر المنظومة ومستقلة عن إرادة الفرد وحتى الجماعة التى تستعملها ، مستعصية على التغيير إلا بتأثير الزمن وقوانين التغير الداخلى الخاصة بها ـ هذا النوع من الاستقلالية لا يقبله الفن بسهولة ؛ لأن الفن لا يزال متمسكا بتفرد العمل الأدبى ؛ وهذا يستتبع أن تتنزل العلامة الفنية عن استقلاليتها خضوعاً لإرادة المبدع (وإن كنا نشهد الآن ، ومع تنامى الاتجاهات السيميولوجية فى النقد ، ميلاً إلى تقديم استقلالية العلامة على فردية الإبداع ، إلى حد القول بموت المؤلف) .

من المناسب ، وقد وصلنا إلى بحث العلامة فى الفن ، أن نبدأ بريفاتير ، حيث نراه يضيف إلى مفهوم العلامة مفهوم « النص » .

ولكنه يختلف عن بنفنست الذى يفصل دراسة « الكل » - أى النص - عن دراسة العلامة اللغوية - الكلمة - محيلاً الأولى على السيمنطيقا ومخصصاً السيميولوجيا بالثانية ، ثم مدخلاً الأولى فى الثانية دون بيان واضح لكيفية الربط الذى يقترحه . وهناك مفهوم آخر لا يقل أهمية عن النص فى الدراسات السيميولوجية الأحدث ، وهو مفهوم « السمطقة » Semiosis الذى يرجع إلى بيرس ، ويستخدمه ريفاتير لتفسير انتقال العلامة اللغوية من مستوى المعنى الاعتباطى المتعارف عليه (ويصح أن نطلق عليه اسم « الوضع ») إلى مستوى المعنى المبتدع فى سياق النص . هذا الانتقال ، فى نظر ريفاتير ، هو « الحقل الأصيل للسيميوطيقا » (٢١٧) . والواقع أن السيميوطيقا إذا كان لها أن تخرج من مجال اللغة الطبيعية (بمعناها الضيق الجامد عند سوسير وهو مجموعة المفردات الوضعية إلى جانب القواعد الملتزمة فى نظم الجملة) فلا معدى لها عن البحث فى توليد الدلالات الجديدة سواء أكان ذلك من خلال العلامة الأصلية نفسها أم باصطناع علامات جديدة من مصدر آخر . لقد نبه سوسير إلى عدم قدرة اللغات الاصطناعية - إذا دخلت فى الاستعمال العام - على الثبات أمام تيار التغير الذى يفعل فعله فى اللغة الطبيعية بفضل استمراريتها ذاتها (ص ١٦٢) ، ولكن الفكرة المسيطرة عنده بالنسبة إلى موضوع البحث اللغوى هى « دراسة الحياة العادية والمنتظمة للهجة تامة التكوين » (١٥٨) . ولذلك فإن مجال البحث فى التغيرات التى تصيب العلامة نتيجة للتنقل الإرادى أو شبه الإرادى من لغة وتوطن العلامات الجديدة فى اللغة الأخرى (وحق من فرع من فروع المعرفة إلى فرع آخر داخل اللغة نفسها) يجب أن يكون محل بحث جاد وعميق من اللغويين العرب على الخصوص . وما فعله ريفاتير وغيره ممن خرجوا بالمصطلحات السوسيرية إلى أفق السيميوطيقا الأوسع هو فى نفسه مثال جيد للتغير الذى يصيب العلامات الاصطلاحية العلمية (وهى نوع من اللغة الاصطناعية) عند تداولها ولو بين فئة قليلة من المتخصصين ، كما أن هذه الأبحاث تضىء جوانب التغير فى اللغة الطبيعية نفسها حين تُصعَّد إلى مستويات ثقافية أعلى . يقول ريفاتير :

> « والحقل الأصلى للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر ، أى تصعيدها من دلالة مركبة فى مستوى أولى من قراءة النص إلى وحدة نصية تنتمى إلى منظومة أكثر تطوراً . وكل ما يرتبط باندراج العلامات من صعيد المحاكاة إلى مستوى أعلى من الدلالة فهو مظهر من مظاهر السمطقة Semiosis (٢١٧)

وهنا ينبغى أن نلاحظ كلمة جاءت من أفق النقد ، وهى كلمة « المحاكاة » . وقد جاءت - فى الواقع - لتهدم ، ولكنها أبرزت جانباً من جوانب العلامة تغفله اللغويات السوسيرية عادة : أعنى الجانب الإشارى . والسبب فى ذلك واضح ، وهو أن قسماً كبيراً من النقد الأدبى ، منذ أرسطو ، يعتبر محاكاة الواقع هى السمة الجوهرية للأعمال الأدبية والفنية بوجه عام . وفى عصرنا هذا لم يعد الفن محاكاة للواقع بل تحريفاً مقصوداً للواقع . لهذا ينزل ريفاتير « المحاكاة » إلى المستوى الأدنى من التعبير اللغوى (وهو الإخبار العادى فى اللغة الطبيعية) ، وتصبح الخاصية المميزة للغة الشعرية عنده هى تجاوز هذا المستوى إلى مستوى أعلى من « السمطقة » .

كيف يتم هذا التجاوز ؟ إن ريفاتير لا يكتفى ، مثل بنفنست ، بالإحالة إلى الوحدة الكلية ، ولكنه يتتبع ما يجرى للعلامة اللغوية حين ترقى إلى هذا المستوى الشعرى ، أى أنه يبحث عن الوحدة من خلال المعانى الجزئية ، وعن المعنى الخفى من خلال المعانى الظاهرة ، وعن المعنى المتميز من خلال المعانى المتعارفة . وهكذا تلتحم مفاهيم الوحدة والعلامة والنص فى حركة « تغريب » شاملة ، إذا استعرنا هذا المصطلح من الشكليين الروس . لا تزال الكلمة المفردة هى وحدة الدلالة ، ولكنها كلمة يضعها القارىء - لا الكاتب - ليجمع فيها دلالة النص ككل . أما الذى يقدمه إليه الكاتب فهو بنية تتخلق فى نموذج يتجسد بدوره فى عدد من « اللانحويات » أى تلك الكلمات التى تصادم تصورات القارىء المألوفة عنها .

وإذا نظرنا إلى ما يسميه ريفاتير « المولِّد » على أنه « المدلول » الذى يمكننا - نحن القراء - أن نضعه فى كلمة واحدة بعد أن نقرأ القصيدة ونستوعب كل انحرافاتها ، فإن « الدال » فى هذه الحالة لا يمكن أن يكون سوى النص ككل ، النص الذى تهيمن عليه أو « تتصدّره » (إذا استعرنا اصطلاح الشكليين الروس مرة أخرى) كلمات تجبه القارىء بغرابة موقعها فى السياق .

قد نتصور أن هذه التحولات فى العلامة هى أولاً وأخيراً إبداع فردى . ولكن ريفاتير لا ينظر إليها من هذه الجهة . إن النص يصبح - بدوره - علامة (وإلا ما كان فى استطاعتنا أن نعرف له مدلولاً ، بل أن نعبر عن هذا المدلول بكلمة واحدة أحياناً) . وما دام قد أصبح علامة فإنه لا يفهم إلا فى ضوء منظومة من جنسه - كسائر العلامات . بعبارة أخرى لايُفهم النص إلا فى ضوء نصوص أخرى من جنسه . وهكذا نتبين أن ريفاتير لم يعترف بالدلالة المحاكية لمفردات النص ، فى القراءة السطحية الأولى ، إلا ليلغيها فى القراءة المتعمقة الأخيرة ، حين تصبح دلالة النص متوقفة - فقط - على نصوص أخرى .

إن دراسة سيميوطيقية للمسرح أو السينما يمكن أن تكون اختباراً أصعب للسيميوطيقا حين تخرج إلى مجال أوسع من مجال اللغة الطبيعية ، فنحن هنا أمام فنين أشد تركيباً من الشعر ، لأنهما يستخدمان اللغة الشعرية إلى جانب لغات أخرى مسموعة ومرئية . ومع ذلك تبدو لنا النتائج التى وردت فى مقالى كير إيلام (عن المسرح) ويورى لوتمان (عن السينما) مبشرة جداً . وأهم ما توضحه هذه الدراسات هو أن المسرح والسينما لا يعرضان علينا أشخاصاً وأشياء ، بل رموزاً للأشخاص والأشياء . (إن المدارس المختلفة فى فنى التمثيل والإخراج تدلنا على أن المسرح والسينما ليسا نقلاً للحياة على خشبة المسرح أو على شاشة السينما ، ولكنهما تفسير للحياة . إلقاء الممثل وحركاته وإشاراته على المسرح لاتمثل الحياة ، بل تفسرها على نحوما . لقد كان التعبير عن العواطف والانفعالات بالنبرات وملامح الوجه هو ما يميز التمثيل وما ننتظره من الممثل حتى وقت قريب ، ولكن منذ مارلون براندو أصبحت النبرة اللامبالية والملامح الجامدة هى ما يحرص الممثل على إتقانه ، ولا سيما إذا كان الموقف بحيث يثير أعنف الانفعالات) . كل شىء على المسرح له دلالة تنتظم داخل الدلالة الكلية للعمل بجميع مكوناته . وكما أفادت الدراسة السيميوطيقية للمسرح والسينما من السيميوطيقا العامة فى تحديد الطبيعة الرمزية (بالمعنى العام للرمز) لهذين الفنين ، فقد أفادت منها

السيميوطيقا العامة فوائد لا يستهان بها . لعل من أهمها اقتران النظم السيميوطيقية وتبادلية العلامات . لقد أنكر سوسير تعدد الدلالات اللغوية ، فنفى أن يكون لنبر مقطع ما دلالة مزدوجة (١٥٧) تمسكا منه ـ على ما يظهر ـ بمبدأ استقلالية العلامة وثباتها ، ولكن الدراسة السيميولوجية للمسرح نبهت إلى أهمية « الدلالات المصاحبة » (٢٤٣) . وما أحرى ذلك أن يطبق على لغة الشعر أيضا (وهو مطبق بالفعل من قِبَل السيميولوجيا) حيث يلعب الوزن دورا مهماً في الدلالة الشعرية ، مع كون الوزن داخلاً في بنية اللغة الشعرية ، في حين أن الدلالات المصاحبة في المسرح تكوّن جزءاً من استجابة الجمهور وتنتج عن ملابسات وأعراف اجتماعية . كذلك أنكر بنفنست ، من منطلق لغوى ، تبادلية العلامات من نظم سيميوطيقية مختلفة (١٨٠) ، ولكن الدراسات السيميولوجية للمسرح والسينما تثبتان العكس . فمن الممكن ـ مثلا ـ استبدال علامة حركية بعلامة أيقونية (٢٤٢) ، ويمكن أن تحل اللغة محل المنظر (٢٥٤) كما يمكن أن يحل تحريك الكشاف محل الإشارة اللغوية (٢٥٦) . وأهم من حلول العلامات بعضها محل بعض ما لوحظ من التوحيد بين نظامين للعلامات (الصورة والكلمة أو الأيقونة والرمز) توحيداً يعتمد على التعارض الجدلي بينهما (٢٧٣ ، ٢٧٤) ، بحيث يصبح الكلام عن وحدة بوليفونية في المسرح (٢٥٠) ـ ومثل ذلك يمكن أن يقال عن السينما .

إن أهم ما تظهره الأبحاث السيميولوجية في الشعر والمسرح والسينما هو تحولات العلامة والمزج بين الأنظمة : الدلالات الجديدة التي تكتسبها المفردات في النص الشعرى بفضل « المولِّد » ـ الدلالات الرمزية التي تكتسبها العلامات الأيقونية على المسرح ـ اللقطة السينمائية باعتبارها علامة محكومة بمواضعات خاصة بالعرض السينمائى ، والمونتاج باعتباره تركيبا مطرداً للقطات ـ الموسيقى واللغة والمنظر باعتبارها شفرات متداخلة في علاقات جدلية . . . ونحن نشعر أن البحث السيميولوجى ، منذ اختار لنفسه أن يبتعد عن الفلسفة ، يسير في الطريق الصحيح طالما اتبع المنهج العلمى في جمع المادة وتحليلها . إن كلا من الشعر والمسرح والسينما يقدم مادة متجانسة للباحث السيميولوجى ، مادة تسمح له بالبحث عن وحدة أساسية يسميها « علامة » ويحاول اكتشاف القواعد التي تسير عليها في تصرفاتها المختلفة . وعندما تبلغ هذه الأبحاث الخاصة درجة معينة من النضج ، عند ذلك فقط يمكن الجمع بينها تحت عنوان « سيميولوجيا الفن » .

ولكننا نصدم في الواقع ببحث موكاروفسكى ، لأننا نراه قد سقط بين السيميولوجيا وفلسفة الفن . إن موكاروفسكي يشترك مع ريفاتير وإيلام ولوتمان في النظر إلى العمل الفنى مجتمعاً على أنه علامة ـ « علامة كبرى » كما يسميها كير إيلام ـ ولكنه لا يحاول البحث عن العلاقة بين هذه العلامة الكبرى وبين العلامات الصغرى الداخلة في تكوينها . إنه ـ في الواقع ـ يستعير مفهوم العلامة ليطبقه على العمل الفنى ككل ، وينظر إلى هذه « العلامة الكبرى » على أنها مكونة من دال ومدلول ، أو « رمز » و « دلالة » ، ويسند الرمز إلى الفنان والدلالة إلى الوعى الجماعى . ويلاحظ « كير إيلام » أن هذه العلامة الكبرى يجب أن تتجزأ إلى وحدات أصغر منها قبل أن نشرع في أى شيء يشبه التحليل (٢٤١) . ولكن موكاروفسكى يهتم بشيئين : دلالة العلامة الفنية ، وموضوعها . أما الدلالة فهى أيضاً « قيمة » و « بنية » (موجودة في الوعى الجماعى كما سبق القول) . ويسميها موكاروفسكى « المعنى » و« الدلالة » و« الموضوع الجمالى » . وأما « الموضوع » فقط - أو المشار إليه - فهو السياق الكلى للظواهر الاجتماعية « مثل الفلسفة والسياسة والدين والاقتصاد » ؛ ولكنه يمكن أيضا أن يكون موضوعاً محدداً (حدث ، شخصية ، الخ .) مثل الأدب والرسم والنحت ، والفن عند موكاروفسكى أيضا علامة مستقلة ، أى أن المشار إليه لا يقوم بأكثر من وظيفة « محور » للرمز الفنى و« رابطة » بينه وبين الموضوع الجمالى .

ومع ذلك فإن « الموضوع » (لمزيد من الوضوح نسميه « المحتوى الإشارى » أو « عنصر المحاكاة ») يشكل وظيفة إضافية للنص إلى جانب وظيفته الجمالية ، هذه الوظيفة الإضافية هى « التوصيل » . وكلام موكاروفسكى عن اجتماع الوظيفتين أو خضوع الثانية للأولى ، أو العلاقة الجدلية بينهما ، كلام في غاية الاضطراب . فهو لا يوضح ما يقصده بـ « بالموضوع الجمالى المودع في الوعى الجماعى » أكثر من أنه بنية وقيمة في الوقت نفسه - هذه المشكلة التي حلها ريفاتير في إطار استقلالية العلامة بأن حدد معنى العمل الفنى كعلامة بوضعه داخل نظام العلامات التي من جنسه . ومع أنه يشير إلى أهمية « التحولات » التي تدخل في العلاقة بين العمل الفنى والشيء المشار إليه - أى الدرجات المختلفة التي يمر بها العمل على سلم الواقع - الخيال ، أو المحاكاة - السمطقة - فإنه لا يتطرق إلى فكرة « تصعيد العلامة » التي أوضحها ريفاتير ، وهى فكرة أصيلة في سيمولوجيا بيرس ، وأداة قوية استخدمها السيميولوجيون من بعده لبحث النظم الدلالية الأكثر تركيبا .

إن هذه المقالة أو المحاضرة تعد من الأعمال المبكرة في سيموطيقا الفن ، فقد كتبت في سنة ١٩٣٤ ، وهى لا تستفيد حتى من أفكار الشكليين الروس الذين اتصل موكاروفسكى بأعمالهم منذ بداياته العلمية « وقد يكون لإنجازها الشديد بعض الأثر في هذا . (« التحولات » التي يشير إليها موكاروفسكى ربما كانت مظهراً لفكرة التغريب ») . على أن موكاروفسكى قد طور نظرياته الجمالية على مدى السنين ، كما يظهر في المقالة التي كتبها كاتب تشيكى آخر وهو ميلان بانكوفتش « الأسلوب الفردى ومشكلة المعنى في العمل الأدبى » (ترجمت ضمن كتاب « اتجاهات البحث الأسلوبى » لكاتب هذا المقال) . وعظمها وجوهرها تلخيص لأفكار موكاروفسكى المفرقة في أعماله على مدى أربعين سنة تقريبا . وفيها شرح لما سماه موكاروفسكى « الإيماءة الدلالية » semantic gesture ، وهو اصطلاح يبين نوع الدلالة الفنية حسب رأيه . فالعمل الفنى لا يعطى أى دلالة محدودة ، ولكنه يعطى منظراً غير نفعى وغير عادى للواقع ، تلتقى فيه الذات الموحدة بالعالم من خلال الأسلوب الفردى . فالدلالة في العمل الفنى - بناء على هذا - لا علاقة لها بـ « التوصيل » بالمعنى الذى تتحدث عنه تلك المقالة القديمة ، بل هى مجرد « إيماءة » للقارىء تساعده على أن يتأمل العالم ويصوغ موقفه منه .

ويمكننا أن نقارن « الإيماءة الدلالية » عند موكاروفسكى بـ « المولِّد » عند ريفاتير . ويبقى الفرق بينهما في النظر إلى « مرجع » كل منهما . فأما مرجع « المولد » فهو الأعمال الفنية المشابهة ، وأما

مرجع « الإيماءة الدلالية » فهو الجدل بين الذات المبدعة والواقع . نحن إذن نقارن بين نظريتين فلسفيتين : نظرية بنيوية مغلقة على نفسها لا تحيل فيها العلامات إلا إلى علامات مثلها (وهى نظرة غير مصرّح بها عند ريفاتير) ونظرية جدلية تقوم على تناقض الذات والموضوع ، الداخل والخارج ، وترتكز على قيم (أيا كانت طبيعة هذه القيم) . وفى الحالتين نرى السيموطيقا تخضع خضوعا مباشرا لفلسفة عامة أولا ، ثم لفلسفة فنية ثانيا ؛ أى أنها تقوم هنا بدور ثانوى وهو دور أداة مساعدة فى التحليل .

وقد يبدو من غير المعقول أن نجد سيمولوجيا الثقافة أشد تماسكا من سيمولوجيا الفن . فالفن داخل فى مدلول الثقافة إلى جانب المعتقدات والأعراف وسائر المؤسسات التى يكيف بها الإنسان حياته الاجتماعية . ولكن الذى يسهل مهمة الباحث فى سيمولوجيا الثقافة هو أنه يتناول هذه المهمة - أساساً - من جهة الفن . ولنعد مرة أخرى إلى بنفنست . يقول بنفنست : « وإذا تأملنا سلوكنا أو ملابسات الإنتاج والتبادل » - أى كل ما يدخل تحت مفهوم الثقافة - « لاحظنا أنها تستخدم مجموعة من نظم العلامات معا ، فى كل لحظة من لحظات حياتنا » . (١٧٨) . ولكن هذه النظم كلها إنما تتضح لنا بواسطة اللغة : « إننا نستطيع أن نفسر علامات المجتمع من خلال علامات اللغة ، فاللغة - إذن - هى مفسر المجتمع » . (١٨١) .

ستكون لنا وقفة خاصة عند مفهوم اللغة فى السيميوطيقا بوجه عام ، ولكننا نشير هنا إلى أن مفهوم العلامة لم يعد كافيا وحده لدراسة الثقافة . إن « نظم العلامات التى نستخدمها فى كل لحظة من لحظات حياتنا » كما يقول بنفنست ، أى النظم التى تتكون منها ما نسميه الثقافة ، كثيرة ومتنوعة ، كما أنها - من ناحية أخرى - لا تملك شيئا يماثل الجهاز اللغوى البسيط والثابت الذى يسمح بالتعبير عن عدد لا يحصى من المعانى . ومن ثم فلا بد لها من مجموعة من القوالب المرنة ، التى تختلف درجة تركيبها ومرونتها من مجال إلى مجال . هذه القوالب هى التى تسمى بالنصوص (وقد مر بنا استعمال ريفاتير لمفهوم « النص » فى مجال الشعر) . يقول لوتمان ورفاقه : « إننا نفهم الثقافة على أنها الذاكرة غير الموروثة للجماعة . وهى ذاكرة تعبر عن ذاتها فى نظام من الحدود والأعراف . . . وبعامة فإن تعريف الثقافة بأنها ذاكرة الجماعة يثير السؤال حول نظام القواعد السيميوطيقية التى تتحول بها خبرة الحياة البشرية إلى ثقافة . هل يمكن أن نعامل هذه القواعد على أنها برنامج ؟ إن كينونة الثقافة ذاتها تتضمن بناء نظام من طائفة من القواعد لترجمة الخبرة المباشرة إلى النص . ولكى يوضع أى حدث تاريخى فى صنفه النوعى فإنه ينبغى أن يعرف به من قبل كل شىء كوجود حى وينبغى أن يفصح عن ماهية عنصر متميز فى اللغة . وهذا العنصر اللغوى هو الذى يحيله إلى الذاكرة » (ص ص ٢٩٨ - ٢٩٩) .

إن موضوع سيميوطيقا الثقافة هو بعينه - إذن - موضوع الأنثروبولوجيا الثقافية . فنحن نعلم أن الأنثروبولوجيا الثقافية تدرس النظم التى يكيف بها الإنسان وجوده فى الطبيعة والمجتمع . وقد استعادت الأنثروبولوجيا البنيوية بالفعل منهج علم اللغة البنيوى حين استخدمت الثنائيات المتقابلة كوسيلة لتمييز الوحدات الثقافية وإدراك العلاقات بينها . ولكن هل يعنى هذا أن كل ما حدث هو تغيير فى الاسم : أن سيميوطيقا الثقافة لا تضيف شيئا إلى الأنثروبولوجيا الثقافية ؟

هناك سببان يجعلان لسيميوطيقا الثقافة مكاناً بجانب الأنثروبولوجيا الثقافية (أو ربما فوقها) . وأحد هذين السببين يتعلق بالمادة والآخر يتعلق بالمنهج . فالأنثروبولوجيا الثقافية - على العكس - تدرس ثقافات مكتملة النمو . هذا فيما يتعلق بالمادة . أما فيما يتعلق بالمنهج فإن سيميوطيقا الثقافة تعتمد على اللغة ، وبالذات على المفهومين اللذين طورتهما الدراسات السيميوطيقية المختلفة وفى مقدمتها سيميوطيقا اللغة ، وهما مفهوم العلامة ومفهوم النص . وبينما تساعد تحولات العلامة على إدراك آليات التغير داخل الثقافة الواحدة فإن مفهوم النص يساعد على إدراك آليات التوحيد . ويستخدم لوتمان وزملاؤه بجانب هذين المفهومين مفهوما ثالثا هو مفهوم « القواعد » ، ليقسموا الثقافات بعد ذلك إلى نوعين : ثقافات تغلب عليها النصوص وثقافات تغلب عليها القواعد ، مع اعترافهم بأن العنصرين ضروريان لكل ثقافة . إن هذه المفاهيم الثلاثة تلقى أضواء كاشفة على آليات الثقافة الحية التى تجمع بين الثبات والتغير ، وبين الوحدة والتنوع ، وتنمو نموا مستمرا من خلال سعيها الذى لا يهدأ لبسط سلطانها على المجال المحيط بها ، مجال « اللاثقافة » .

هذه المفاهيم الثلاثة : العلامة والنص والقواعد تعد مفاهيم سيميوطيقية عامة ، أى أن كل واحد منها يمكن أن يدخل فى تكوين أنظمة سيميوطيقية « مختلفة » . فالألوان علامات وكذلك الكلمات وكذلك حركات الجسم . « النص » كذلك يقال عن قطعة أدبية لها شكل ووحدة ، وعن معزوفة موسيقية ، وعن سلسلة من الطقوس التى تراعى فى مناسبة معينة . والقواعد تكون فى فن كالنحت أو العمارة أو الشعر ، وفى آداب المائدة ونظام الأعراس والجنازات .

أما « اللغة » ، فزيادة على كونها خاصة بوقائع معينة ، وهى الوقائع الكلامية ، فإن علاماتها وهى الكلمات ، مرتبط بعضها ببعض ؛ أى أنها عناصر فى نظام يتوقف معنى كل عنصر منها على علاقته بغيره ، بحيث يصح أن يقال إن العلامة فى اللغة إن هى إلا علاقة . وفوق هذا فالنظام اللغوى بأسره نظام اعتباطى عرفى ، يتوارث من جيل إلى جيل ، تحافظ عليه الجماعة ويتلقاه الفرد ؛ ولكونه مجمعا عليه يمكنه أن يؤدى وظيفته الاجتماعية فى توصيل الأفكار . هذا هو مفهوم كل من اللغة والعلامة عند سوسير : مفهومان متلازمان ، لا يقوم أحدهما بدون الآخر . أما عند بيرس فالعلامة مكتفية بذاتها ، العلامة استدلال عقلى ، ومن ثم فالسيميوطيقا عنده لا تخرج عن كونها تصنيفا للعلامات من جهة نوعية الاستدلال ، ولا مكان ثمة للغة كنظام من العلامات التى تكتسب دلالتها من علاقتى التماثل والتقابل .

على أن « العلامة » كما رأينا ، قد اتسع مدلولها بعد سوسير بحيث تفرع عنه « علاقة كبرى » وتولد منه مفهوم « النص » ، إذ اعتبرت الصفة الجوهرية للعلامة أنها ذات دلالة واحدة (وسيكون على سيميوطيقا الأدب أن تعالج موضوع تعدد الدلالات فى العلامة الواحدة أو النص الواحد) . أما اللغة فإنها مخزن للدلالات . على أن مفهوم اللغة لم يبق منحصراً فى اللغة الطبيعية . لقد كان التصور الجديد للغة - كما سبق القول - تصوراً سيميولوجيا من أول الأمر . وكان ذلك سبباً فى تداخل ، وشبه تعارض ، بين مفهومى « اللغة »

و« النظام السيميولوجي » . ويمتد هذا التداخل والتعارض بين قطبين : فمن ناحية يُنظر إلى اللغة الطبيعية على أنها هي وحدها النظام السيميولوجي الكامل ، ومن ناحية أخرى تعامل مختلف الأنظمة السيميولوجية ، وحتى الشفرات الصوتية أو الحركية التي لوحظت في بعض أنواع الحيوان ، على أنها لغات . يتمثل المنحى الأول في مقالة بنفنست « سيميولوجيا اللغة » . يقول :

« تعطينا اللغة النموذج الوحيد الذي يمكن وصفه بأنه سيميوطيقي في بنيته الشكلية وفي تأديته لوظيفته . فاللغة : (١) تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما ، فإذا تكلمنا فإننا نتكلم دائماً عن شيء ما ؛ (٢) تتكون ، من حيث الشكل ، من وحدات مستقلة تمثل كل واحدة منها علامة ؛ (٣) تُنتج اللغة وتُستقبل في إطار قيم إشارية مشتركة بين أعضاء مجتمع واحد ؛ (٤) تمثل التحقيق الوحيد للاتصال بين ذات المتكلم وذات المخاطب .

« وتمثل اللغة ، لهذه الأسباب مجتمعة ، التنظيم السيميوطيقي الأمثل ، وتعطينا فكرة واضحة عن وظيفة العلاقة ، كما تنفرد بتقديم صورتها المتكاملة . ويترتب على هذا أنها ـ هي دون غيرها ـ تستطيع أن تضفي ، وتضفي بالفعل ، صفة الأنظمة الدالة على مجموعة أخرى من العلامات ، وذلك بأن تعطيها شكلا خاصا هو شكل العلاقة التي تميز العلامة نفسها » . (١٨٧) .

يلاحظ أن السمة الأولى التي تميز اللغة الطبيعية ، التي هي في الوقت نفسه أول مقومات النظام السيميوطيقي الأمثل ، هي أنها تشير إلى شيء ما خارج اللغة . وهذا هو ما يسميه ريفاتير « المحاكاة » ، ولكنه يرى اللغة الشعرية نقضا له . ولا يتنافى هذا مع النظر إلى اللغة الطبيعية على أنها مستودع الثقافة أو « ذاكرة الجماعة » ما دمنا نسلم أيضاً بأن هناك أنظمة ثانوية للثقافة ، وأن بعض هذه الأنظمة تباين النظام الرئيسي وتكون مع ذلك ضرورية له (ص ٢٩٧ و ٣١١) .

ويمكن أن تعد لغة الشعر نموذجاً متطرفا – ومباشرا في الوقت نفسه – لهذه المباينة . ولكن هذه النظرة تتنافى حقا مع نظرة بيرس التي تختزل العالم إلى علامات يحيل بعضها إلى بعض .

سواء أخذنا بقول بيرس أم بقول بنفنست فاللغة الطبيعية تستوى مع غيرها من الأنظمة السيميولوجية من حيث العلاقة بالواقع ، فما يصدق على الأولى يصدق على الأخريات ، ويمكن أن يكون الفرق بين بعض هذه الأنظمة وبعض فرقا في الدرجة لا في النوع . ويمكننا أن نقول الشيء نفسه عن السمة الثالثة ، فليس ثمة نظام سيميولوجي لا يرتبط بقيم إشارية مشتركة بين أعضاء المجتمع الواحد ، أي بنظام شفري (انظر لوتمان ورفاقه ص ٣٠٠) .

وتبقى سمتان تكاد اللغة الطبيعية تنفرد بهما دون سواها من النظم السيميولوجية : إحداهما سمة شكلية ، وهي أنها مكونة من علامات مستقلة (وتفوت الحصر من حيث الكثرة – انظر سوسير ص ١٥٩) . والسمة الثانية وظيفية ، وهي أن اللغة تمثل التحقيق الوحيد للاتصال بين ذات المتكلم وذات المخاطب (تأكيد الكلمتين من عندي) . فليست القضية قضية اتصال فحسب ؛ أي أن اللغة ليست مجرد جهاز إعلام بالمعنى العام لهذه الكلمة ، ولكنها جهاز تخاطب شخصي أيضا . حقا إن الشعراء صادقون حين ينسبون إلى العيون رسائل بالغة الخطورة والأهمية ، ولكن هذه الرسائل لا تتبع نظاما سيميولوجيا معروفا ، وفيما عدا اللغة لا نعرف نظاما سيمولوجيا واحداً قادراً على نقل الرسائل من الضمير إلى الضمير .

يرتب بنفنست على هذه الخواص خاصية أعم ، وهي أن اللغة ، ممثلة في العلامات المفردة ، تملك بعداً دلاليا مرجعه التعرف على المفردات والتمييز بينها ، وممثلة في الأقوال ، تملك بعداً دلالياً آخر مرجعه إنتاج الرسائل وتوصيلها . ثم يرتب على هذه الخاصية – بدورها – خاصية أعم ، وهي أن اللغة الطبيعية – دون غيرها من الأنظمة السيميوطيقية – تستطيع أن تترجم نفسها ، أو – على حد تعبيره – أن تصوغ كلاماً دالا حول الدلالة نفسها (١٨٩) . وبفضل هذه الخاصية يمكنها أن تفسر الأنظمة السيميوطيقية الأخرى .

هنا ـ إذن ـ حجر الزاوية في الدلالة . وهنا وضحت ، بصورة عملية ، الإشكالية التي طرحها سوسير حين جعل الدال والمدلول كليهما نفسيين . إن هذه الإشكالية قد لا تتضح إذا نظرنا إلى حال المتلقي ، ولكننا إذا نظرنا إلى منتج الرسالة لم يبق ثمة خفاء : فلولا أن منتج الرسالة يبحث في ذهنه عن دال يناسب المدلول الذي في ذهنه أيضا ، لما أمكنه أن يفكر في الدال والمدلول مجتمعين .

هذه هي الفجوة التي يقفز فوقها بنفنست ، لأن السيميولوجيا أرادت أن تكون علماً وضعيا ، وأن تقطع الحبل الذي يربطها بالفلسفة . فكون اللغة تملك بعدين دلاليين ، بعداً سيميوطيقيا وبعداً سيمنطيقيا ، لايستتبع بالضرورة أن تكون اللغة قادرة على صياغة أقوال عن نفسها . وستكون لنا عودة إلى هذا الأساس الفلسفي – المهجور ـ للسيميولوجيا فيما يلي . ولكننا ننتقل الآن إلى مناقشة القطب الآخر للعلامة بين اللغة والنظام السيميولوجي ، وهو إدعاء الترادف بينهما ، لا بمعنى أن النظام السيميولوجي الكامل لا يتحقق إلا في اللغة ، بل بمعنى أن كل الأنظمة السيميولوجية ـ حتى أنظمة الاتصال بين بعض أنواع الحيوان ـ هي لغات . يتولى هذه المناقشة نعوم تشومسكي في مقالة « اللغة البشرية وأنظمة سيميوطيقية أخرى » ، ويقترب جداً من اكتشاف الفجوة التي يكاد – ولا مبالغة هنا ـ يغيب فيها مفهوم الدلالة نفسه . وسيتضح ، خلال ذلك ، لماذا لا تقوم الدلالة السيمنطقية ، أي إنتاج الرسائل وتوصيلها ، دليلاً على قدرة اللغة على أن « تصوغ كلاماً دالاً حوال الدلالة نفسها » .

ويجب أن نمهد للحديث عن هذه المقالة بكلمة عن خلفيتها العلمية ، وطريقة عرضها ، وكيفية قراءتنا لها . إن تشومكسي يتناول مسألة اللغة على أنها مسألة بيولوجية ، ويناقش عدداً من الأبحاث التي حاولت إثبات أن بعض أنواع الحيوان ـ ولا سيما القردة العليا ـ يمكن تعليمها « لغة » بشرية . أي أنه يجادل خصومه المفكرين بمنطقهم وعلى أساس معطياتهم . وهي معطيات ترجع أصولها إلى مدرستين في علم النفس : المدرسة السلوكية ومدرسة الجشتالت ، وأبحاثهما التي

نشطت على الخصوص فى العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن حول عملية التعليم : أما السلوكيون فقد تركزت أبحاثهم حول « رد الفعل المشروط » (مثل تجارب بافلوف المشهورة على الكلاب) ، وأما الجشتالتيون فقد درسوا ذكاء القردة ، بعد أن قرروا أن حقيقة الذكاء تنحصر فى إدراك موقف مركب وابتكار الحل المناسب له . وكان وراء هذه الأبحاث افتراضات البيولوجيا التطورية حول إمكان تتبع أصول النشاط النفسى للإنسان فى أصوله الحيوانية البعيدة .

كانت لهذه الأبحاث ـ فى ذاتها ـ قيمة علمية قد يصعب تحديدها حتى فى الوقت الحاضر ، ولكنها على كل حال وافقت هوى صاحبَ الإنسان منذ نشأته ، هو تدريب الحيوان وتعليمه بعض أفعال البشر . فتلقفها كتاب الثقافة العلمية الشعبية ، وما لبثت أن فتحت باباً جديداً فى قصص الخيال العلمى . وكثيراً ما يحدث أن تعود بعض الأفكار العلمية المهجَّنة لتتزيّا بالزى العلمى وتندس بين الأبحاث العلمية .

يناقش تشومسكى بعض التجارب التى أجريت على الحمام وقردة الشمبانزى لا كتشاف مدى قدرتها على استخدام الرموز بطريقة تشبه استخدام البشر للغة . وتتلخص حجته « البيولوجية » فيما يلى : إن وجود قدر من التشابه بين الصور البدائية من القدرة اللغوية عند الإنسان وبين بعض أنواع الاتصال الرمزى عند القردة مثلاً لا يكفى للقول بأن القردة تملك قدرة لغوية بدائية . فإن هذا القول مبنى على الزعم بأن إنتاج بعض الرسائل واستقبالها هو جوهر القدرة اللغوية . وهذا كما لو قيل إن جوهر عملية الطيران هو قطع مسافة ما فى الهواء بدون أن يلمس الكائن الحى الأرض . فبناء على ذلك يمكن أن تصدق مقولة « الطيران » على النسور والإوز الكندى والدجاج والبشر ، لأن من البشر من يتدربون على القفز لمسافة عشرة أمتار أو أكثر .

ولكن ماذا لو أمكن أن تجرى تجارب على الإنسان والحيوان لمعرفة إمكان تعطيل القدرة اللغوية لدى الإنسان وتنميتها لدى الحيوان بحيث يثبت أن التشابه بينهما هو أكثر من تشابه عارض ؟ هذا فرض غير ممتنع علميا (مهما تكن الموانع الأخلاقية التى تحول دون إجراء مثل هذه التجارب على الإنسان) . ولكن تحقيقه لا يزال فى طى الغيب . والفرض الراجح « بيولوجيا » ، وفى حدود التجارب التى أجريت حتى الآن ـ يقول تشومسكى ـ هو أن القدرة اللغوية خاصة بالإنسان ، وفطرية كامنة فيه ، كسائر القدرات التى تكون كامنة فى الجينات الوراثية وتظهر خلال النمو بفضل التفاعل مع البيئة . وهناك دليل قوى على صحة هذا الفرض وهو سرعة اكتساب الطفل للغة الأم ، مع ما تنطوى عليه قواعد اللغة من تعقيدات تركيبية كثيرة .

من هذا العرض الموجز يتضح أن المناقشة البيولوجية لا تثبت أو تنفى شيئا فيما يتعلق بإمكان وجود لغات أخرى . ولكن هذا التقرير يستتبع أن ثمة فروقاً جوهرية بين اللغة البشرية (الطبيعية) وسائر وسائل الاتصال الأخرى ، كصياح القردة أو رقص النحل ، ويذكر تشومسكى الموسيقى أيضا فى هذا السياق . ولذلك فقد تساءل إن كانت ثمة جدوى من الجمع بين اللغة الطبيعية والأنظمة السيميوطيقية الأخرى فى بحث واحد . إن تشومسكى لا يطرح هذا التساؤ ل ، ولكنه تساؤ ل وجيه ، طالما أن اللغة الطبيعية تختلف اختلافا جوهرياً عن الأنظمة السيميوطيقية الأخرى ، حتى البشرية منها .

هذا كله من مقالة تشومسكى يدخل فى باب الدحض أى إظهار خطأ الفروض التى ذهبت إلى أن اللغة لا تتميز تميزاً جوهريا عن طرق الاتصال التى يمكن تلقينها لأنواع من الحيوان أو تلك التى تقوم بها أنواع أخرى من تلقاء أنفسها . ولكننا نقرأ فيها أيضاً نقاطاً إيجابية وذلك حيث يتحدث عن الخصائص البنائية والوظيفية للغة البشرية (الطبيعية) . ومن أهم هذه النقاط أنه ينفى كون الهدف الأساسى من اللغة هو تحقيق الاتصال ، ويذكر من استعمالات اللغة الطبيعية ـ حتى فى مرحلة مبكرة جداً من حياة الطفل ـ طلب المعلومات لمجرد تعزيز الفهم ، والتعبير عن رأى أو أمنية ، ومناجاة النفس . ويلاحظ تشومسكى أن هذه الأغراض تختلف اختلافا جوهريا عن الوظائف التى تظهر فى أنظمة القرود مثلا ، والتى تهدف إلى تحقيق المنفعة لا غير .

إن تشومسكى بهذه الملاحظة الأخيرة يقترب جدا ـ كما سبق القول ـ من تأكيد الوظيفة الجوهرية للغة الطبيعية ـ تلك الوظيفة التى لاحظها بنفنست من قبل وعزا إليها مقدرة اللغة على أن تفسر سائر الأنظمة السيميولوجية فى المجتمع ، وهى مقدرة اللغة على أن تصف الفكر نفسه . فليس التعبير عن رأى أو أمنية ، ومناجاة النفس ، وطلب المعلومات لمجرد تعزيز الفهم ـ إلا أشكالاً مختلفة من وصف الفكر .

لعل القارىء ينتظر منى ، وقد جلت معه هذه الجولة بين طائفة مختارة من أبحاث علماء السيميوطيقا ، أن أقدم إليه رأيا واضحاً محدداً فى هذا العلم . إن الخلاصة الأخيرة التى تشبه الحكم النهائى يمكن أن تكون مريحة للقارىء ومرضية لغرور الكاتب ولكننى لن أقع آخر أمرى فيما أنكرته أول أمرى . إن أهم ميزة لكتاب « أنظمة العلامات » فى نظرى هى أنه يحفز القارىء للتفكير . وقد حاولت أن ألقى بعض الأضواء الكاشفة عبر الكتاب ، أن أرسم بعض الحدود دون أن أطمس الروابط وهذه ـ فيما أحسب ـ فائدة عظيمة من فوائد البحث الحديث فى العلوم الإنسانية : أعنى أن « التمفصل » articulation ـ أى تمييز بعض الأجزاء عن بعض ، وبعض المفاهيم عن بعض ، لازم لإمكان التفكير فى العلاقات بين هذه الأجزاء . كما أن معرفة الإضافة الخاصة التى يمكن أن يقدمها كل علم شرط ضرورى لا ستفادة العلوم بعضها من بعض . وإذا لم تستطع السيميوطيقا أن تحدد مجالها الخاص الماعت بين عشرات العلوم الحديثة . فكل علم اهتدى إليه عقل الإنسان يقوم على « علامات » . وقد تعمدت أن اخترق الأبحاث المرجعية فى هذا الكتاب ، حاملاً مفهومى « العلامة » و « اللغة » الجوهريين ، مستعينا بما وصلت إليه يدى من دراسات أخرى ، واضعاً نصب عينى غرضين يمكن أن يكونا متباينين : الإشارة إلى بعض مظاهر التنوع والخصوبة فى مباحث هذا العلم ، وإبراز الوحدة الجوهرية التى « ينفصل » بها هذا العلم عن سائر العلوم المجاورة والمساعدة ، والتى تمكنه من تحديد مشكلاته قبل إخضاعها للتحليل .

وفى مثل هذه المحاولة يتعرض الكاتب ـ لا محالة ـ لخطر التحكم ، وهذا ما حرصت ألا أقع فيه . على أن ما حصلته من دراسة المقالات المرجعية سيكون دليل فى مراجعة المقالات الجديدة . وهذا ما أنصح به للقارىء : أن يبدأ بقراءة المقالات المرجعية المترجمة ويقطعها طولا

وعرضاً ثم يتجه بعد ذلك إلى المقالات المنشأة ، وإن كانت قد صنعت فى أول الكتاب على أنها مقدمات .

وأحسب أن القارىء سيزداد اقتناعاً بعدم جدوى الخلاصات الجامعة المانعة حين يقرأ هذه المقالات . فمن بين المقالات الخمس هناك اثنتان فقط لكل منها موضوع محدد : واحدة عن سوسير وكتابه « دروس فى علم اللغة العام » ، والأخرى دراسة استكشافية ــ كما وصفها صاحبها ـ عن العلامات فى التراث . أما المقالات الثلاث التى صدر بها الكتاب وجعل لها عنوان عام « دراسات » فأولاها بقلم فريال جبورى غزول وعنوانها : « علم العلامات (السيميوطيقا) : مدخل استهلالى » ، والثانية بقلم سيزا قاسم وعنوانها : « السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد » ، والثالثة بقلم أمينة رشيد وعنوانها : « السيميوطيقا فى الوعى المعرفى المعاصر » ، والعناوين ذاتها تدل على تداخل الموضوعات ، وقد وقع بالفعل كثير من التكرار فيما بين المقالات الثلاث ، وبينها مجتمعة وبين الأصول المترجمة . والخير للمترجم إذا أراد شرح نص أن يرفق به شرحا ، لا أن يعيد عرض الموضوع نفسه بطريقة مختلفة ، والهوامش هى التدبير النموذجى فى هذه الحالة .

وقد كانت سعة الموضوع ـ فى هذه المقالات الثلاثة ـ مدعاة للتسطح والتشتت ، فهى لا توضح مشكلات ولا تثير مشكلات ، بل تغرقك فى فيض من المعلومات غير المترابطة ، كمن يطوف بك أمام فترينات المحلات الأنيقة فى شارع تجارى من شوارع وسط المدينة .

ولكننا نستطيع أن نقرأ هذه المقالات بطريقة أخرى : نستطيع أن نقرأها على أنها ثلاثة أنظار فى السيميولوجيا ، أو قل ثلاث تجارب مع السيميولوجيا . وهى ـ بهذه الصفة ـ لا تخلو من قيمة .

أما المقالة الأولى فتدور حول فكرة أساسية ، وهى أن السيميوطيقا علم يستوعب العلوم كلها أو يهيمن عليها ، مثل الفلسفة قديما . والكاتبة تستند فى ذلك إلى تعريف فضفاض للعلامة : « شىء معبر عن شىء آخر » ، ولذلك تدخل فيها تغيرات الطقس التى تستجيب لها الطيور فتهاجر ؛ ورقصات النحل التى يدل بها سائر النحل فى الخلية على موطن الغذاء . ولابد أن نتساءل : هل يمكن أن تجتمع العلامات العرفية : التى يتوارثها المجتمع والعلامات البيولوجية المتوارثة فى الجينات ؟ وماذا يفيد العلم من مثل هذا الجمع ؟ ولكن يبدو أن الكاتبة أخذت مفهوم بيرس للعلامة ، وهو مفهوم شكلى ، منطقى ، فجعلته مفهوماً موضوعيا ، وبذلك أصبح كل ما فى الأرض والسماء موضوعاً للسيميولوجيا .

ومع ذلك تشير الكاتبة إلى السيميوطيقا على أنها « علم محدد » (ص ١٣) ولكنها لا تعطينا تحديدا له ، بل تغلبها حماستها الشخصية ، والجديرة بكل تقدير فى حد ذاتها ، للبحث عن « شىء » يوحد بين شتى جوانب المعرفة الإنسانية ، ويعيد إلى الحياة تكاملها « فى زمن التجزؤ والاستلاب » وهى ترى أن هذا النوع من التوحيد هو « الرغبة الكامنة فى السيميوطيقا » (ص ١٦) فنتساءل مرة أخرى : أهى رغبة السيميوطيقا أم رغبة الكاتبة ؟ وإن كانت السيميوطيقا فهل يمكن أن تتحقق عن طريق السيميوطيقا ؟

وتقابلك سيزا قاسم بطموح من نوع آخر . فالسيميولوجيا « فى اعتقادنا ، قد تعيننا على تحويل العلوم الإنسانية من مجرد تأملات وانطباعات إلى علوم بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة » ، وتتكلم عن جمع المادة وتصنيفها ووصفها واستخلاص العلاقات بينها عن طريق التجريد وكأن العلوم الإنسانية لم تعرف هذا من قبل . ثم تتكلم ، بتحديد أكثر ، عن « تصنيف هذه المادة (أى المادة الأدبية) طبقا لقواعد رياضية » فإذا كان هذا طموحها فقد أخطأت السبيل إليه ، لأن القوانين الرياضية التى تدخل فى تصنيف المادة الأدبية لا عمل لها فى السيميوطيقا ، ولكنها استخدمت فى بعض الدراسات الأسلوبية وأعنى بالتحديد قوانين الإحصاء وقوانين التحليل العاملى ، وهذه أبحاث أمر بها تصفحا ، ولكننى أعلم أن فى بلادنا بعض المهتمين بالرياضيات اللغوية والأدبية (وقد قرأت مقالاً عنوانه « دور الحاسب الآلى فى تحليل النصوص الأدبية » بقلم ليلى الشربينى ، فى عدد مارس ١٩٨٧ من مجلة كومبيوتر) . ولا شك أن السيدة سيزا قاسم بموهبتها التنظيمية وشخصيتها الاجتماعية الممتازة قادرة على أن تجمعهم لتقدم لنا عَرضاً لهذا الفرع الحديث من العلوم الإنسانية كما قدمت هذا العرض القيم للسيميولوجيا .

ويبقى من هذه المقدمات مقال أمينة رشيد . وهو ينحو نحو فكرة شاملة أو تفسير جامع ، ولكنه لا ينجح فى تحقيق ذلك نظراً لسعة المادة ، فتلمح الفكرة مطلة هنا وهناك وسط حشد من العناوين والأسماء والموضوعات الفرعية . هذه الفكرة هى العلاقة الجدلية بين الفكر والواقع . وواضح أنها أوسع كثيرا من السيميوطيقا ، وأقدم كثيراً من الوعى المعرفى المعاصر . ولذلك راحت الكاتبة ترصد نشأتها من الفلسفة اليونانية إلى عصر النهضة والعصر الحديث مروراً بالفلسفة الإسلامية والفلسفة الأوربية فى العصر الوسيط ، قبل أن تصل إلى السيميوطيقا . وطبيعى أن تتوه منها الفكرة بين هذه التفاصيل .

على أننا ندرك أهمية المحاولة ، ونتعاطف مع منطلق الكاتبة ، وهو وضع السيميوطيقا كلها موضع التساؤل الجاد فى مناخ حضارى كمناخ العالم العربى هذه الأيام ، ومع منظورها الذى يحاول أن يشمل السيميوطيقا فى نظرة واسعة إلى المسعى البشرى الدائب للوصول إلى « الحقيقة » ، وإن كانت كلمة « الحقيقة » ، بهذا الإطلاق ، تبدو غريبة على الفكر المعاصر الذى لا يعرف إلا القيم النسبية .

ولابد من وقفة طويلة نوعاً عند مقالة نصر حامد أبو زيد « العلامات فى التراث ـ دراسة استكشافية » . ومهما أطلنا الوقوف عند هذه الدراسة فلن نوفيها حقها فى مراجعة شاملة كهذه فنحن هنا أمام بحث جديد وأصيل ، يلامس علوماً عميقة الجذور كثيرة الفروع فى الثقافة العربية : علم الكلام وعلم التفسير وعلم اللغة وعلم البلاغة . وهو إذ يعقد الصلة بين هذه العلوم جميعها حول موضوع العلامات ـ دون أن يضيع فى ثناياها ـ يلقى أضواء كاشفة لا نشك أنها ستفتح آفاقا جديدة للباحثين فى هذه العلوم ، فضلاً عن أنها ترسى أساساً صالحاً لسيميولوجيا عربية ـ إنْ أبى نصر إلا أن يسميها بهذا الاسم . ولقد فرغت الآن من القراءة الثالثة أو الرابعة لهذه الدراسة ، ولا أذكر كم مرة هممت أن أضعها من يدى وأمسك بالقلم لأكتب ـ وحسبك هذا دليلاً على خصوبتها . والحق أنى لو أردت أن أناقشها بأى قدر من التفصيل لوجب أن أفرد لها مقالاً فى مثل طولها أو أطول منها

(وقد شغلت فى الكتاب ستين صفحة ، أى نحو الخمس) فأنا أقنع الآن بالحديث عنها فى سياق الكتاب ككل . ومدخلى لها هو مدخل الدراسة ذاتها . فالكاتب يبدأ بطرح إشكالية الثقافة العربية المعاصرة بين التراث العربي والثقافة الغربية المعاصرة أيضا ، ويرى أن موقفنا من هذه الإشكالية ينبغى أن يكون الارتكاز على الحاضر الذى يجتمع فيه الطرفان . وهذا فى تقديرى غير كاف . فقد تجاوزنا (بعد « فن القول » لأستاذنا أمين الخولى) وضع الصورة التراثية للثقافة والصورة المعاصرة لها إحداهما إلى جوار الأخرى ، لا ستخلاص النتائج التى لن تكون ـ بالطبع ـ فى مصلحة التراث ، « ولا تثريب » كما يقول نصر . والهدف الآن (ولا أزعم أنى بلغته) هو أن ندرس تراثنا فى سياقه التاريخى ، ولا أقول إننا عندئذ سنكون قادرين على استخلاص « الثوابت » فيه ، فهذه « الثوابت » ـ فى أغلب الظن ـ لن تكون إلا ما نتصور نحن أنه أنسب لحاضرنا . وإنما أقول إننا إذا فهمنا تراثنا فى إطار الثقافة الإنسانية أمكننا أن نحوّل هذا التراث إلى قوة دافعة إلى الانطلاق من جديد فى مسيرتنا الحضارية ، بدلاً من كونه حملاً يثقل كواهلنا ويقيد خطانا ، كما هو الآن .

تختلف الصورة العامة للمباحث الدلالية فى الثقافة العربية ــ كما أتمنى هذه الصورة ــ عن تلك التى رسمها نصر وذلك لاختلاف المنطلق ، على الرغم من اتفاقى معه فى كثير من التفاصيل (ويسعدنى أن أقرر أنى أفدت من دراسته فى غير موضع) . فأولا : أرى أن مفاتيح الدراسة (أو « إطارها المرجعى » كما يحب البعض أن يقولوا) يجب أن تؤخذ من التراث نفسه ، ولا يمنع ذلك ــ بطبيعة الحال ــ من المقارنة بين الصورة التراثية وأى صورة أخرى ، قديمة أو حديثة ، ولا سيما على مستوى الأصول .

وثانيا : أرى أن المجال الخصب للمقارنة بين تراثنا القديم والثقافة الغربية هو العصور الوسطى وعصر النهضة ، وقبل العصر الحديث ، وذلك لأسباب موضوعية وتاريخية ، وأخرى تتصل بحاضرنا ومستقبلنا . فالطابع المهيمن فى ثقافتنا كان طابعاً دينيا ، وكذلك كان طابع العصور الوسطى الأوربية . والثقافة الأوربية خرجت من العصر الوسيط إلى عصر النهضة بفضل تأثرها بثقافتنا (بين أسباب أخرى) ، وذلك كما نحاول نحن اليوم أن ننتفع بالثقافة الغربية لننتقل بثقافتنا إلى مرحلة جديدة ، ولذلك أشبه دراستنا للثقافة الغربية فى العصر الوسيط وعصر النهضة (حين ندرسها !) بحال من ينظر إلى صورته فى المرآة .

وثالثا : لا يخفى على كل دارس للحضارة الغربية المعاصرة أن هذه الحضارة تقف الآن عند منعطف وليس فى وسع أحد أن يتنبأ بالمستقبل ، ولكنْ ثمة إجماع أو شبه إجماع على أنه سيكون مختلفاً عن الحاضر اختلافاً عميقا . وأحد احتمالات المستقبل ـ إن لم يكن الاحتمال الأقوى ـ هو النبش فى الماضى لا ستعادته على مستوى أعلى ـ حسب قانون « نفى النفى » وهو قانون مطرد فى حركة التاريخ . وهناك ـ على قدر علمى ـ اهتمام متزايد فى ثقافة الغرب فى الوقت الحاضر بثقافة العصور الوسطى . وعندى أن الثقافة العربية القديمة هى المرجع الأهم ، لأن البداية الجديدة ـ التى كانت جديدة ـ فى النهضة الأوربية لم تكن إلا احتمالاً واحدا من احتمالات التطور . إذن فمن المعقول جداً ، بإعادة النظر فى الثقافة العربية القديمة من موقفنا الحاضر ، أن يبدأ التطور من مسار مختلف ، على حسب واحد من الاحتمالات التى أسقطت حين تحققت البداية لمسار النهضة الأوربية .

قلت : ليس فى وسع أحد أن يتنبأ بالمستقبل ، ولكننا نستكشف فقط إمكانيات الحاضر .

ويترتب على هذا ـ بالنسبة لبحث نصر ـ أن تصنيف موضوعاته حسب مباحث « السيميوطيقا » المعاصرة ليس بالتصنيف المقبول فى نظرى ، بل إننى ربما نفرت من هذه التسمية « السيميوطيقا » وفضلت عليها « علم الدلالة » فى قسم منها و « علم الوضع » فى قسم آخر . يترتب على هذا أيضاً أن الكلام عن « أنظمة الدلالة » فى الثقافة العربية كلام ترفضه الثقافة العربية ؛ فالمفكرون العرب أو المسلمون تحدثوا عن « علامات » أو « أدلة » ولم يتحدثوا عن أنظمة علامات . اللغة ، فى التفكير السيميوطيقى الغربى ، تكوّن نظاما ، لأن العلامات ، التى هى الكلمات المفردة ، تشكل فيما بينها نظاماً . ومن ثم كانت اللغة (أو أنظمة العلامات عموماً) بالنسبة إلى السيميوطيقا هى العالم ، وليست مجرد صورة للعالم . العلامات فى الثقافة العربية الإسلامية ، ليست حتى صورة للعالم ، بل هى تصوير للعالم . هذا هو الكنز المخبوء الذى اكتشفه الفكر الصوفى ، وعرضه نصر أجمل عرض وأقواه : ففى الثقافة العربية الإسلامية الإنسان لا يخلق العالم بل يجاهد ليتصل بأسراره . العلامات أفراد ، ليست نظماً . والناس ـ كالعلامات ـ أفراد كذلك . ربما كان ثمن ذلك هو الفوضى ، اللا سلطة ، فى الدين كما فى السياسة والفكر . ربما كانت قوة « المواضعة » وسيلة للتحكم فى هذه الفوضى . ربما كان الاستبداد وسيلة أخرى . كل هذه مشكلات تبحث من قلب الثقافة العربية الإسلامية ، ومن قلب المشكلات سوف تظهر إمكانات المستقبل .

نصر يحاول استكشاف العلامة فى تراثنا وعينه على السيميوطيقا ، وكان يكفيه أن تكون فى خلفية وعيه . ولأن عينه على السيميوطيقا لم يعط فكرة « الكلام النفسى » حقها ؛ وهى فى نظرى محور من أهم محاور الفكر الإسلامى ، وعمدتى فى هذه الدعوى ابن خلدون نفسه . ليس معنى هذا أنها فكرة عالمية . لقد وجدتها عند أوغسطين أيضاً ، حين كنت أراجع كتاب « نظريات الرمز » لتودوروف (الفصل الأول) . يقول تودوروف حاكيا كلام أوغسطين :

> « إن الكلمات لا تعيّن الأشياء بصورة مباشرة ، ولا تزيد على أن تعبر . ولكن ما تعبر عنه ليس فردية المتكلم بل كلاماً باطنيا سابقاً على اللغة . وهذا يرجع بدوره ـ على ما يبدو ـ إلى عاملين آخرين : فهناك ـ من جهة ـ الآثار التى تتركها موضوعات المعرفة على النفس ، ومن جهة أخرى المعرفة الفطرية التى لا يمكن أن يكون مصدرها غير الله » .

ثم يستشهد بالنص التالى من كتاب أوغسطين « تدريب الشادين » :

> « إن الكلام الذى يسمع فى الخارج هو إذن علامة على الكلام الذى يشرق فى الباطن ، والذى يستحق قبل غيره اسم الكلام . فالذى نخرجه من أفواهنا ليس إلا التعبير الصوتى عن الكلام ، وإذا سمينا هذا التعبير كلاماً فلأن الكلام يتخذه لينقله إلى

الخارج . وبذلك يصبح كلامنا ـ بشكل ما ـ صوتاً ماديا ، متخذاً ذلك الصوت حتى يظهر نفسه للناس فى صورة محسوسة ، كما أصبح كلمة الله جسداً ، متخذاً هذا الجسد ليظهر نفسه للناس ، هو أيضا ، فى صورة محسوسة » (١٥ ــ ١١ ــ ٢٠)

وبعد ، فقد كنت أقدّر أن أكتب عرضاً لهذا الكتاب أو تعريفاً به لا يستغرق إعداده منى أكثر من أسبوع أو أسبوعين ، فإذا بى أعكف عليه أكثر من ثلاثة أشهر لأخرج منه بهذه الحصيلة ، التى حاولت أن ألخصها قدر المستطاع . وكتاب يمكنه أن يشغلك إلى هذا الحد ، فى هذا الزمن ، كتاب مهم بدون شك !



المصطلح اللسانى وتحديث العروض العربى

سعد مصلوح

١ ـ فاتحة : ثمة اتجاهان فى الدرس العروضى المعاصر ؛ فأما أولهما فاتجاه تقليدى يتغيّا أصحابه تهذيب عروض الخليل ، وتيسير السبيل إلى فهمه ، دونما خروج عن ماسنّه الخليل من سنن ، وما أبدع من مصطلح .

ويتسم هذا الاتجاه بسمة تعليمية تقنع بتلقين الشداة من المبادىء والتدريبات ما يعينهم على تعرف البحور وتقطيع الأبيات ، وتحديد ما يعرض لها من زحافات وعلل . أما ثانى الاتجاهين فقد نصب نفسه لغاية أصعب مراما وأبعد مدى ؛ إذ تراجعت فيه الغاية التعليمية وإن لم تتوار بالحجاب ، لتفسح الطريق للتفسير والتحليل ، وأحيانا لاقتراح البديل .

وأيًا ما كان حظ هذه الجهود المبذولة عند أصحاب الاتجاه الثانى من التوفيق فقد فزع جميعهم إلى حقل الدرس اللسانى بعامة ، والدرس الصوتى بخاصة ، لتحقيق ما نصبوا له من غاية . وأحسب أنه لم يكن لهم من ذلك بد .

وهكذا اتخذت المصطلحات والمفاهيم النسانية طريقها إلى الدرس العروضى ، وصار لها الصدارة فى كل ما يدور من جدال ، وفى صياغة ما يقترح من أبدال .

وهذا البحث معنيٌ بتحقيق غاية متواضعة ، وإن تكن غير يسيرة المنال ؛ تلكم هى تتبع رحلة المصطلح اللسانى إلى الدراسات الرامية إلى تحديث العروض ، وما أصاب المفاهيم اللسانية فى مهجرها هذا من تغير أو سوء تفسير ، ثم الرصد لما نشأ عن ذلك كله من خلاف يستحيل رفعه بغيرتدقيق المفاهيم المصطلحية ، ووضعها فى سياقها العلمى المنضبط .

وربما كانت هذه الغاية القريبة المتواضعة مزلقا إلى الخوض فى أمّ القضية ، وهى تحديد هوية العروض العربى ومكانه من الأعاريض النبرية أو الكمية أو المقطعية . ولما كان باب القول فى هذا الأمر ذا سعة ، وكان هذا البحث بمثابة المدخل والتمهيد له ، فقد حاولت ما وسعتنى الحيلة ألا أتقحم على غمرات هذه اللجة حتى نتتهى من الكلام فى أمر تحرير المفاهيم المصطلحية ، وهى أس الخلاف ومدار الجدل . ولنا فى مناقشة كتاب كمال أبو ديب « فى البنية الإيقاعية للشعر العربى »[1] مقنع ؛ فمن خلاله سيتيسر لنا معالجة عَمَلَىْ سلفيه : إبراهيم أنيس وشكرى عياد ، ونعنى بهما ترتيباً « موسيقى الشعر »[2] ، و« موسيقى الشعر العربى : مشروع دراسة علمية »[3] .

٢ ـ عن الوزن والإيقاع :

اتخذ أنيس وعياد من عبارة « موسيقى الشعر » عنوانا لعمليها . وليس فى أى من الكتابين ما يفسر علة إيثارهما لهذه العبارة ، إلا أن يكون إعلانا منهما بمغايرة هذين العملين لما درجت عليه كتب العروض التقليدية من نهج . ويبقى ـ على أى حال ـ أن هذا الاستخدام قد جاء على سنة المجاز لا الحقيقة . أما أبوديب فقد آثر أن يكون كتابه معالجة للبنية الإيقاعية للشعر العربى . والإيقاع مصطلح من مصطلحات الشعر والعروض قابل للتحديد ، أو هكذا ينبغى أن يكون . وقد حله

هذا الاختيار على أمرين ؛ أولهما سوق المسوغات لتعليل الاختيار ؛ وثانيهما بيان فرق ما بين « الوزن » الذي هو موضوع لسائر كتب العروض ، « والإيقاع » ، أو ما سماه البنية الإيقاعية ، التي جعلها موضوعا لكتابه .

فأما عن المسوغات فقد أبان عنها حين نعى على العروضيين أنهم « **نظموا العروض أراجيز ومقطوعات تعليمية ، وشرحوه وبوبوه ، لكنهم لم يسهموا في إبراز قيمته لفهم العمل الفني إطلاقا . واستمر هذا الوضع المزري حتى قرننا هذا** »[4] . وليس الدارسون التقليديون هم وحدهم المسئولين عن هذا « الوضع المزري » في رأي أبو ديب ، بل إن « **أبحاث المعاصرين لم تجاوز محاولة تحليل التركيب الوزني له ، إلا في عدد قليل جدا من الاستشرافات النقدية . ويبدو هنا بوضوح أن ثمة تمييزا يطرح بين التركيب الوزني للشعر وبين الحيوية الإيقاعية فيه** »[5] .

هكذا يدخل بنا الكاتب إلى صميم مسألة التمييز بين الوزن والإيقاع على مذهبه ، فيرى أن « **العروضيين العرب بعد الخليل ، العقل الفذ ، أخفقوا في التفريق بين المستويين : الوزن والإيقاع . وكان حديثهم عن الأول . وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل ، وحولوا العروض العربي إلى عروض كمي نقي ذي بعد واحد ، مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل : حيوية النبر الذي يعطى الشعر العربي طبيعته المتميزة** »[6] . وإذن فما هذا الوزن الذي تحدث عنه العروضيون ؟ وما هذا الإيقاع الذي لم يفهموه ؟ عن هذين السؤالين يجيب أبو ديب بقوله :

« يُحدَّد التركيب الوزني للشعر في هذا البحث (قلت : يعني بحثه هو) بأنه التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات . ويتشكل هذا التتابع في **كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدان واضحان : البدء والنهاية** . يمكن للكتلة هنا أن تعني الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة) ، كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ من تركيب عدد من الوحدات الصغرى (السطر والبيت باعتباره في الشعر التناظري تركيبا لشطرين) . أما الإيقاع فهو شيء آخر . إنه **الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية** ، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق **إضفاء خصائص معينة على عناصر** الكتلة الحركية ، تختلف تبعا لعوامل معقدة . الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حتى تكتسب فئة من نواه خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه »[7] .

ذلك هو تعريف أبو ديب للإيقاع في معرض التمييز بينه وبين الوزن . أتراني على حق حين أصف هذا التعريف بالغموض والالتباس ؟ فما معنى **الاستقلال الفيزيقي للكتلة** ؟ وهل صاحب الحق في الحكم على الإيقاع هو المتلقي بعامة أم هو صنف بعينه من المتلقين ، أعني **المتلقي ذا الحساسية المرهفة** ؟ وأنى لنا من المعايير المنضبطة ما نميز به المتلقي ذا الحساسية المرهفة من المتلقي الغليظ الإحساس ؟ وإذا كان الإيقاع أمرا ذاتيا كامنا في نوع الإدراك ، فكيف يكون نقل هذه الفاعلية إلى المتلقي ؟ أمن خلال القراءة أم السماع ؟ أم هي أمر منوط بالصنعة الشعرية نفسها ؟ ثم ، ما المقصود « **بالحركة الداخلية ذات الحيوية المتنامية** ؟ » . وما المراد « **بالوحدة النغمية العميقة** » ؟ وكيف يتم **إضفاء الخصائص المعينة على عناصر الكتلة الحركية** ؟ أعني من ذا الذي يضفيها : الشاعر بصنعته ؛ أم المنشد بأدائه ؛ أم المتلقي بتصوراته ومدركاته ؟ أسئلة كثيرة لا أحسب أن لها في العبارة جوابا أو ما يشبه الجواب . ولا ينبغي الاحتجاج في هذا المقام بأن العبارة تعريف عام ثم تأتي التفصيلات من بعد . فالتعريف إنما سمي تعريفا لأنه تعريف . وربما تظهرنا هذه العبارة على فارق كبير يمتاز به عمل أبو ديب من عملي أنيس وعياد ؛ فهما وإن اختارا لكتابيهما عنوانا هو أدخل في باب المجاز ، كانت لغة المعالجة عندهما أوفر حظا من خصائص لغة العلم المنضبطة . أما لغة أبو ديب فقد كانت في كثير من المواطن لغة شعرية ذات كثافة مجازية عالية ، وهي بهذا تشير ولا تحدد ، وتلمح ولا تفصح .

على أن أخطر ما في هذا التعريف هو حكمه على أي نظام وزني يقوم على الكم وحده ـ أو التتابع الحركي كما يسميه ـ بأنه خال من الإيقاع ؛ ذلكم هو مقتضى تمييزه الذي سقناه بين الوزن والإيقاع ، وذلكم أيضا هو صريح دعواه التي يفصح عنها مبرزا خصوصية دراسته فيقول : « **تحاول هذه الدراسة أن تتفهم عددا من الظواهر الإيقاعية التي درست على أساس عروضي صرف لا علاقة له بالإيقاع** »[8] . ولا ريب أن وضع القضية على هذا النحو يجافي الصواب ؛ فالبحر (**أو التشكل الوزني بمصطلح أبو ديب**) هو نوع من الإيقاع لا مشاحة في ذلك ، كائنا ما كان التعريف العلمي الذي ترتضيه للإيقاع[9] . وصدق ذلك ثابت حتى بإعمال تعريف شولز للإيقاع الموسيقي الذي اعتمده الكاتب[10] . ولا يخلى البحر من صفة الإيقاعية كونه كميا أو نبريا أو مقطعيا أو مزيجا من هذه الأنواع . وليست الصبغة الإيقاعية حكرا لواحد منها دون سائرها . كذلك لا يخلى البحر من الصبغة الإيقاعية كونه نموذجا عاما أو قالبا مشتركا يهيمن على القصيدة من خارج ، ويحاول الشعراء إبراز أصالتهم من خلاله ، أو بالتمرد عليه تمردا جزئيا أو كليا . ويستوى في ذلك أن يكون النموذج أو القالب كميا أو نبريا أو مقطعيا ؛ فهو بنية إيقاعية على كل حال . وإذا شئنا تحديدا منطقيا للعلاقة بين الوزن والإيقاع قلنا إن « **الوزن نوع والإيقاع جنس** »[11] ؛ فكل وزن إيقاع ولا عكس . وليس للنماذج النبرية المقترحة من قبل الكاتب هنا ميزة تمتاز بها على أوزان الخليل ؛ إذ تظل - على فرض صحتها وقبولها ـ نموذجا عاما وقالبا مشتركاً يهيمن على القصيدة من خارج ـ كما يقول الكاتب نفسه[12] ، ويحاول الشعراء إبراز أصالتهم باتباعه أو تعديله أو المخالفة عنه . ويمكن للشعراء أيضا أن يقدموا نماذج إيقاعية خاصة بهم ، تجاوز القوالب العامة ، نبرية كانت أو كمية ، إلى وسائل أخرى صوتية وصرفية ونحوية ودلالية ، تشكل في مجموعها ما يسمى بالتماسك النصي cohesion وتحقق ملاءمة البنية الصوتية الظاهرة للبنية الدلالية الباطنة appropriateness . وهنا يصل الإيقاع في قصيدة بعينها إلى أقصى درجات التفرد والخصوصية ، حيث تنتهي مهمة العروض وتبدأ مهمة النقد .

وإذن فكتاب أبو ديب هو عروض محض وإن ادعى له صاحبه غير

ذلك . ولن تفلح أمثلة قليلة ذات طابع نقدى مفعم بالأحكام الانطباعية الذاتية فى أن تخرج كتابا يقع فى خمسمائة صفحة ونيف عن أصل خلقته . والتشكل الوزنى فى العروض الخليلى هو بنية إيقاعية ، كما أن البنية الإيقاعية المقترحة هى تشكل وزنى ؛ وكلاهما لا يخرج عن إطار القوالب الخارجية . فلاوجه إذن لما أورده المؤلف على عمل العروضيين من مآخذ ، ولا أساس صحيحا لخلطه الواضح بين مهمة العروضى ومهمة الناقد . وليس بتبنى نماذجه النبرية يمكن للدارسين « تحسس الدور الحيوى للإيقاع فى قصائد عديدة لأبى تمام والمتنبى مثلا »[١٣] ، أو« التفريق بين إيقاع قصيدة رائعة وأخرى سيئة » . ذلك أن وزن الطويل يمثل قالبا عاما ، سواء صغته فى شكل تفاعيل عروضية ، أو فى شكل نموذج نبرى . وإذا كان هذا النموذج النبرى متحركا ، وكان فى حركته غير خاضع لقواعد موضوعية منضبطة ؛ لتأثره بذاتية المنشد وعاداته النطقية ، فإن النموذج الخليلى متحرك أيضا ، ولكنها حركة منضبطة محكومة بإمكانات الزحافات والعلل ، التى هى قابلة للتوظيف النقدى[١٤] .

وبعد ، فإن هجوم الكاتب على العروضيين ، واتهامهم بعدم الفهم والإخفاق ، وما رصده عليهم من مآخذ ، جميعه هو دعوى بلا دليل ، وذلك لأمور ؛ منها : أولا ، أنه ليس فى كل ما قاله شىء يمكن أن يُعَدّ من قبيل المآخذ ؛ ومنها ـ ثانيا ـ أن عمله لم يبرأ منها إن صح أنها كذلك ، كما أنه لا ينطوى على أى ميزة تجعله أعلى كعبا وأولى بالاتباع ؛ ومنها ـ ثالثا ـ أن الكشف عن الحيوية الإيقاعية مهمة تجاوز جميع القوالب العامة ، سواء كانت كمية أو نبرية أو غير ذلك . وفى الفقرات التالية مناقشة لمحاولة التحديث التى قدمها الكاتب من خلال المتابعة الراصدة للمصطلحين المحوريين فى عمله ، ألا وهما : الكم والنبر .

٣ ـ مقولة الكم

يعلن أبو ديب فى كتابه هذا أن « التصور السليم الذى تدعمه المعطيات الشعرية هو أن يلغى دور الكم من الإيقاع الشعرى العربى »[١٥] . وينسب إلى النظرية الكمية أنها أدت « حتى الآن إلى تعسف وقسر يتجاوزان عمل الخليل »[١٦] ، كما يصف محاولات أصحابها « بالقصور الفادح »[١٧] ، لأنها « لم تخلص نظام الخليل من تعقيده الأساسى المتمثل فى فكرة الزحاف ، والعدد الكبير للزحافات الممكنة فى كل تفعيلة وكل بحر فى النظام الكلى »[١٧] .

بهذه الصيغة الحاسمة الداعية إلى إلغاء دور الكم من الإيقاع الشعرى العربى ـ وليتأمل القارىء مرة أخرى كلمة « إلغاء » فى هذا السياق ـ يعبر أبو ديب عن موقفه من مقولة الكم والنظرية الكمية فى العروض العربى . وللقارىء أن يعجب حين يجد الكاتب يوصى الباحثين فى صفحات لاحقة فيقول : « ينبغى أن يدرس دور الكم فى إيقاع الشعر العربى دراسة دقيقة ، وتحدد طبيعة العلاقة بينه وبين النبر بشكل علمى »[١٨] . وهذه الوصية مشكورة ولا ريب ، ولكن ألا يمكن أن نستنبط منها أن الدعوة الحاسمة إلى إلغاء دور الكم قد صدرت فى غياب دراسة دقيقة تحدد طبيعة العلاقة بينه وبين النبر بشكل علمى ؟

على أى حال ، ها هو ذا الكاتب يأخذ ـ ابتداء من هذه الوصية ـ فى تقديم التنازلات ، والتخفيف من النغمة الحادة الداعية ـ كما يقول هو بحروفه ـ إلى « إلغاء دور الكم » . وطريقتنا فى رصد هذه التنازلات بسيطة جدا ، ولكنها ـ إن شاء الله ـ مبينة جدا ؛ فإننا لن نلجأ إلا إلى تجميع نصوص من الكتاب تفرقت مواطنها فتدابرت معانيها ، واختلفت مقاصدها ، وتذبذبت بين النقيض والنقيض ، حتى ليخيل إلى قارئه أنه إنما يقرأ كتابا آخر لمؤلف آخر . أيمكن أن يكون الداعى إلى إلغاء دور الكم فى إيقاع الشعر العربى هو نفسه القائل : « إن الشعر المبنى على النبر لا يلغى دور الكم ، وإنما تظل العلاقة بين الكم والنبر علاقة عضوية حميمة »[١٩] ؟ ويظهر التردد واضحا مستعلنا فى موضع لاحق حين يطرح الكاتب السؤال الآتى :

> « تتجسد نقطة البدء الطبيعية (قلت : لاحظ أن نقطة البدء هنا جاءت فى ص ٣٢٧ من الكتاب) لدراسة النبر فى السؤال الجذرى التالى : ما العلاقة بين الكم والنبر فى إيقاع الشعر العربى ؟ والعلاقة من التعقيد بحيث يستحيل ، فى هذه المرحلة من فهمنا للنبر (قلت : لاحظ أيضا قوله « هذه المرحلة ») أن تُحَدَّد بدرجة عالية من الثقة والدقة . وبرغم التحليل المتقصى الهادىء ، الذى شكل أسس هذا البحث (قلت : هكذا يصف عمله) فإن الكاتب هنا يود أن يؤكد أن غرضه ليس تقديم نظرية نهائية فى تحديد طبيعة العلاقة المشار إليها »[٢٠] .

وإذا كان التردد بين الدعوة الحاسمة إلى إلغاء دور الكم أول الأمر ، والانسحاب غير المنظم تراجعا عنها آخر الأمر ، من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى برهان ، وكان السؤال الرصين الذى طرحه عياد حول دور الكم فى نظام العربية ، وميله « إلى اعتبار العربية لغة كمية ، للدور الهام الذى تلعبه حروف المد فى تغيير المعنى »[٢١] ، قد ظل حائرا بلا جواب مقنع من أبو ديب ، حين يصف كلام عياد بأنه « ليس له أكثر من طبيعة الاقتراح ، لا الاستنتاج العلمى »[٢٢] ـ فمن أين يستمد حكم الكاتب على دور الكم فى إيقاع الشعر العربى صوابه وحجيته ؟

لعل أهم ما ينبغى عمله هنا هو تحرير مفهوم الكم عند أبو ديب . وإذا استبان حظ هذا المفهوم من الصواب أصبح تقويم ما توصل إليه من نتائج قائما على أساس منهجى سليم ، وحينئذ يكون قبولها أو تعديلها أو اطراحها عن بينة . وسأحاول الآن أن أعرض بأقصى الدقة والأمانة العلمية الممكنة لمثل تفسير أبو ديب لمقولة الكم ، تمهيداً لمناقشته مناقشة هادئة .

يؤسس الكاتب مفهومه للكم فى الشعر على مفهوم الكم فى الموسيقى ، فيقول :

> « تنبع فكرة الكم من قياس الزمن . وهى أساس جذرى فى الموسيقى ؛ إذ إن العنصر المكون فى التأليف الموسيقى المقياس ؛ يشكل زمنا معينا يسمى « الزمن الكامل » . ويفترض أن كل حقل أو مقياس موسيقى يشكل الزمن نفسه ، لكن الزمن يمكن أن يشكل نغمة واحدة أو نغمتين أو أكثر . وعندها يكون زمن النغمات المجموعة زمنا كاملا »[٢٣] .

ويرتب الكاتب على ذلك :

« أن إقامة نظام إيقاعى كمى ، بالمعنى الموسيقى للكم ، لا يمكن أن يتحقق إلا إذا توافر الشرطان التاليان :

١ ـ أن تتوافر ، على الأقل ، مزدوجة كمية تكون العلاقة بين عنصريها قابلة للتحديد الواضح الدقيق ، من حيث الاستغراق الزمنى لكل منهما . والمزدوجة هى أبسط أشكال التغاير الكمى الذى يشترط توافره ، وقد تكون عناصر الكم أكثر من طرف مزدوجة ، كأن تتوافر عناصر أخرى تمثل أجزاء منتظمة ، زمنيا ، من عنصر المزدوجة ، أى ½ ، ¼ ، ⅛ ، ١/١٦ .. الخ . كما هى الحال فى النظرية الموسيقية .

٢ ـ اتخاذ أى تشكل إيقاعى ناتج صورة خالصة كميا ، وتحقق الصفاء الكمى ، على أساس التعادل لا بين العناصر الزمنية الصغيرة ، وإنما بين الوحدات الإيقاعية الناتجة من تركيب عدد من العناصر الزمنية فى تشكيل متميز . وفى مثل هذا الصفاء الكمى لا تسند أى أهمية لترتيب المكونات الزمنية ضمن الوحدة المستقلة . ويقرر وجود التعادل الكمى بين وحدتين مثل (SSL) و(LSS) برغم الاختلاف فى ترتيب النوى فيهما .

أما إذا أقيم نظام إيقاعى (A) يحقق الشرط (١) ولا يحقق الشرط (٢) فإن وصفه بأنه كمى غامض الدلالة »[٢٤] .

ثم ينتقل الكاتب إلى مفهوم الكم فى الشعر موضحا حظه من استيفاء الشرطين السابقين فيقول :

« أما فى الشعر فإن مفهوم الزمن الكامل لم يبرز فى هذا الشكل فى أى من الأنظمة الإيقاعية المعروفة . وبدل ذلك يأخذ مفهوم الكم فى الإيقاع الشعرى وجها آخر ؛ إذ ينبع من وجود نوعين من المقاطع اللغوية لأحدهما ، نظريا ، زمن يستغرقه فى النطق يعادل نصف الزمن الثانى . النوع الأول هو المقطع القصير (٧) ، والنوع الثانى هو المقطع الطويل (ـ) . وتتألف من اجتماعهما وحدات يفترض أنها تشغل الزمن نفسه . لكن هذا بذاته ليس وحده سر تعادلها ؛ وإنما السر هو ترتيب المقاطع فى كل وحدة . وفى هذا يختلف مفهوم الكمية فى الشعر اختلافا جذريا عنه فى الموسيقى »[٢٥] .

ويخرج الكاتب مما سبق بأن مفهوم الكم فى الشعر يحقق أول الشرطين السابق ذكرهما لتشكيل نظام إيقاعى يقوم على الكم ، ولا يحقق الشرط الثانى . ومن ثم يصبح وصف خاصية الاستغراق الزمنى للمقاطع اللغوية ـ فى رأيه ـ بأنها « خاصية كمية وصفاً يقيم تفريقا لا أساس علميا له »[٢٦] .

ويستبين مما سبق أن موقف الكاتب من مقولة الكم فى الشعر يتلخص فى النقاط التالية :

(١) حسبان مفهوم الكم أو الزمن الكامل كما يعرف فى الموسيقى هو الفيصل والمرجع فى تحديد مفهوم الكم الإيقاعى بإطلاق ، ومن ثم فى تحديد مفهوم الكم الإيقاعى فى الشعر .

(٢) إن هذا المفهوم يفترض التساوى الزمنى التام بين الوحدات الإيقاعية (التى هى فى الشعر التفاعيل) ؛ وهو ما يسميه أيضا بالتعادل الكمى والصفاء الكمى .

(٣) إن الصفاء الكمى ينبغى توافره بين التفاعيل بتمامها ، وليس بين مكوناتها الصغيرة من أسباب وأوتاد (باصطلاح الخليل) أو من نوى إيقاعية (باصطلاح الكاتب) .

(٤) إنه يكفى للقول بأن الإيقاع كمى أن تتساوى التفاعيل زمنيا ، بقطع النظر عن الترتيب التتابعى لمكوناتها .

وبإعمال النقاط الأربع السابقة يرى الكاتب إلغاء دور الكم فى إيقاع الشعر العربى ، معتمدا على ثلاثة أنواع من الحجج .

النوع الأول :

الاستدلال باتخاذ التفعيلة الواحدة صورا مختلفة من حيث الكم فيما يسميه العروض التقليدى بالزحافات والعلل . ويرى الكاتب فى هذا إخلالا بالشرط القائل بوجوب التساوى الزمنى (= التعادل الكمى = الصفاء الكمى) بين التفاعيل .

النوع الثانى :

الاستدلال بامتناع تبادل التفعيلات المتساوية كمًّا والمختلفة من حيث ترتيب توالى مكوناتها (إذ يمتنع وقوع مستفعلن (- ٥ - ٥ -- ٥) فى موقع مفاعيلن (-- ٥ - ٥ - ٥) ووقوع فاعلاتن (- ٥ -- ٥ - ٥) ، ووقوع فاعلن (- ٥ -- ٥) فى موقع فعولن (-- ٥ - ٥) . وهذا الامتناع فى رأيه يخل بشرط أساسى فى النظام الإيقاعى الكمى الموسيقى ، وهو إمكان تبادل الوحدات الإيقاعية المتساوية زمنيا ، بقطع النظر عن ترتيب توالى مكوناتها النغمية .

النوع الثالث :

هو دعم للنوعين السابقين . ويقرر فيه الكاتب بالأقوال المرسلة غير المصحوبة بالبينة أن الدراسات المختبرية التى قام بها أثبتت التساوى الزمنى بين التفاعيل المكونة من عدد واحد من الأسباب والأوتاد مهما يختلف ترتيب توالى المكونات ، أى أن (مفاعيلن) تساوى فى الزمن كلا من (مستفعلن) و (فاعلاتن) بالدليل المختبرى .

وفى هذا يقول الكاتب ما نصه : « إن (- - - ٥ /-- ٥ = -- ٥ /-- ٥) كميا كما أظهرت الدراسات المختبرية التى قام بها هذا الكاتب (قلت : يعنى نفسه) ، و(- ٥ / - ٥ / -- ٥ = -- ٥ / - ٥ / - ٥) »[٢٧] .

ذلكم هو مجمل آراء أبو ديب فى مقولة الكم . وحاصل ما ساقه من حجج لتفنيد النظرية الكمية فى العروض العربى[٢٨] . وقد استفرغت وسعى فى أن يأتى عرضها مستوفيا أشراط الدقة الواجبة . ولا بد لنا الآن من وقفة مستأنية نناقش فيها بكل الهدوء والموضوعية جميع ما سبق من آراء وحجج .

أولا : بطلان حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى .

حملُ الكم العروضى على الكم الموسيقى هو العمود والمرتكز الذى تستند إليه جميع آراء أبو ديب وحججه فى هذه القضية . وهذا الحمل باطل ؛ إذ هو قياس مع الفارق يقوم على المغالطة .

ذلك أن طبيعة الموسيقى تفارق طبيعة الشعر مفارقة جوهرية ؛ فهى نغم ساذج بلا قول ؛ أما البيت الشعرى فهو مادة لغوية بالضرورة ؛ وهو سلسلة أصوات صادرة ـ بالقوة أو بالفعل ـ من جهاز نطق بشرى . وهذه الأصوات تشكل دوالّ تستدعى مدلولات عرفية ، إشارية وإيحائية ، تختلف من جماعة إلى جماعة . وينشأ عن ذلك أن المدرك الكلى « الجشطلت » الذى يشكله المتلقى حال استقباله للنغم الساذج يختلف فى جوهره ومكوناته عن ذلك الذى يشكله حال استقبال البيت الشعرى الذى هو رسالة لغوية فى الأساس . ومعلوم أن الإيقاع تصور ذهنى قبل أن يكون كماً فيزيقيا . وهذه الحقيقة متفق عليها فى دراسة الإيقاع ، سواء كان إيقاعا صوتيا أو بصريا[29] ، وسواء كان الإيقاع الصوتى موسيقيا أو لغويا . ويمكن أن نستدل لذلك بما اقتبسه الكاتب نفسه ـ مؤيّدا ـ عن شولز إذ يقول :

> « حين نصغى إلى ساعة تك فإن العقل يسمع وقعها إما بالشكل تيك ـ تاك أوتيك ـ تاك ـ تاك ـ وهذه حقيقة من التميز والثبات بحيث يصعب أن نصدق أن حدث التكتكة هو ، فى الواقع ، دون نبر إطلاقا . إلا أن كون هذا الأثر أثراً ذاتيا محضا ، يدرك من حقيقة أن جهدا واعيا ضئيلا يحول الأثر من طريقة التجمع الأولى إلى طريقة التجمع الثانية ، ثم يعود به إلى الأولى من جديد . فالمستمع ، لا صانع الساعة ، هو المسؤول (عن خلق التجمع) »[30] .

فهذا قول صريح فى أن الإيقاع تصور ذهنى من عمل المتلقى وليس استجابة ميكانيكية للمثير الحسى . لكن هذا التشكيل إنما يتم على مادة المثير الحسى ، ومن ثم تختلف عملية خلق التجمعات الإيقاعية باختلاف مادة المثيرات الحسية بين الأصوات اللغوية والنغم الساذج بلا قول .

وثمة**مفارقة أخرى**هى أن العمل الموسيقى إبداع يقوم على حرية كبيرة فى التأليف بين نغمات خالصة صادرة عن آلات موسيقية ؛ وهى أصوات بلا دلالات مرجعية عرفية . أما أصوات الكلام فإن لأصوات الضجيج الخالصة والمجهورة أهمية كبرى فى تشكيلها ، كما أنها محكومة ــ أيا كان نوعها ــ بالنظام والوظيفة والعرف اللغوى فى جماعة بعينها . وهذا النظام والعرف ــ وإن كان يسمح بمساحة كبيرة للإبداع الفردى ــ ليس ملكا خالصا لا للشاعر ولا للمتلقى . وغالبا ما يكون النظام حاكما على الإدراك جملة ، وعلى إدراك الإيقاع خاصة ؛ بحيث إن العقل المتلقى كثيرا ما يجرى تحويرا للخواص الفيزيقية للمدركات ، بإبراز بعضها وإضعاف بعضها ، بل بتجاهل بعضها أحيانا واستبدال غيره بها لتوافق معطيات النظام من خلال عملية تغيير أو تشويه مشروع وتلقائى للكميات الفيزيقية . وليس لذلك كله مقابل مع المثير الموسيقى .

أما**المفارقة الثالثة**فهى أن الإيقاع الكمى فى الموسيقى يحدده الفاصل أو النقرة المميزة للزمن الكامل أو المقدار . أما فى البيت الشعرى فإنه بما هو كلام ومقاطع لغوية لا يكفى الفاصل الزمنى بين التفاعيل فى تحديده كميا ، بل يدخل فى التشكل الحدوث المتكرر لأنواع الوحدات الصغرى المكونة للتفعيلة ، سواء سميتها أسبابا وأوتادا ، أو نوى إيقاعية ، أو مقاطع ، أو نماذج نبرية ؛ ومن ثم يكون محض تحكم أن يقال : لابد لكى يكون الإيقاع كميا أن يجوز تبادل التفعيلات المتساوية فى الزمن وإن اختلف ترتيب توالى الوحدات الداخلة فى تكوينها ؛ إذ فى هذا القول تسوية بين أصوات الكلام والنغم الساذج لا تجوز .

ورابع المفارقات : أن استخدام عدد من العلوم لمصطلح واحد لا يلزم عنه بالضرورة حملها جميعا على مفهوم واحد منها ، أو حمل بعضها على بعض من حيث مفهوم المصطلح وماصدقاته . وهذا من المعلوم فى علم المصطلحات بالضرورة ، حيث يشترط أن يختص المصطلح الواحد بتصور أو مفهوم واحد فى المجال المعرفى الواحد . أما إذا تعدد المجال المعرفى فلا ضير من تعدد المفاهيم . وقد نظر إلى ذلك فى مصطلحات كثيرة مثل formant , meta language, morphology[31] .. الخ . ويستبين من ذلك خطأ القول بأنه ما دامت « الكمية » مصطلحاً ثابت الدلالة فى الموسيقى فينبغى أن يكون له الدلالة نفسها فى العروض واللسانيات والكيمياء والميكانيكا وسائر العلوم . لذلك كله كان القول بوجوب حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى فى رأينا خطأ محضاً ، وتحكماً فى الاستدلال لا مسوغ له . والتحكم لا يعجز عنه أحد . وببطلان القياس يبطل جميع ما استخرج منه من نتائج .

ثانيا : ليس الصفاء الكمى بين التفاعيل شرطا فى العروض الكمى .

ثمة حجة تتكرر فى عشرات المواضع من كتاب أبوديب يشهرها المؤلف فى وجه القائلين بكمية العروض العربى . وخلاصة هذه الحجة أن حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى يوجب تحقق الصفاء الكمى (= التعادل الكمى = التساوى الزمنى) بين الوحدات الإيقاعية (التفاعيل) . وهذا الشرط مستحيل التحقيق فى العروض العربى فى رأى الكاتب . ذلك أنك :

> « إذا استخدمت المزدوجة (قصير ــ طويل) فى وصف الكلمتين المدروستين صعب اكتشاف مبرر تجاوبهما الإيقاعى على أساس كمى : (قلت يعنى الكلمتين الآتيتين :) (مستسلمٌ) تتألف من
>
> - ٥ - /٥ - /٥ - / - /٥
> - / - /٧/ -
>
> (مستلم) تتألف من - ٥ - /٥ - / - /٥
> - /٧/٧/ -
>
> والفرق بينهما واضح ؛ لأن الثانية تحوى مقطعا قصيرا فى مكان مناظر لمقطع طويل فى الأولى ؛ فالتعادل الكمى بينهما معدوم . وقد يقال : إن النقص الكمى ممكن فى هذه الحدود ؛ لكن هذا يجعل فكرة التعادل

الكمى ضئيلة القيمة فى الإيقاع الشعرى . وسرعان مايتأكد ما يقال هنا ؛ إذ يلاحظ أن العربية تسمح بتجاوب (مستسلمٌ) مع (مُسْلِمٌ) (على افتراض وجود هذه الكلمة) . ويعنى هذا أن الكم (-/-/٧/-) يعادل (٧/٧/٧/-) . والاضطرار إلى قبول هذا التفسير الكمى مع وجود هذه الفروق الكمية الكبيرة يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى فى دراسة إيقاع الشعر العربى[٣٢] .

ويبدو احتفاء الكاتب بهذه الحجة عظيما ؛ إذ يكررها فى مواطن كثيرة مع تحويرات فى الصياغة . ومن أدل هذه المواطن وأفصحها عبارة عن فكرته قوله :

« لا يبدو أن هناك أى مبرر لاعتبار (٧) ، أى المقطع القصير ، مساويا لنصف قيمة (-) ، أى المقطع الطويل ، واعتماد هذه الفكرة أساسا للتصور الكمى ، ثم القول إن (٧) يمكن أن يحل محل (-) (أى أنه يساويه عمليا من حيث الدور الإيقاعى) ، حين نجد أن الوحدة (- - ٧ -) مثلا تعادل إيقاعيا الوحدة (٧ - ٧ -) ، يخلو من شرط أولى للدقة العلمية هو الانتظام فى تطبيق المفاهيم الأولية . وتأكيد الفرق بين قيمة (٧) وقيمة (-) مرة ، ثم إهمال هذا الفرق مرة أخرى (برغم ما يقود إليه ذلك من مقدار كمى كبير أحيانا ، كما هى الحال فى تعادل (- - ٧ -) مع (٧٧٧ -) حيث تفتقد قيمة مقطع طويل كامل) لا يصلح أساسا علميا لنظرية سليمة فى الإيقاع الشعرى[٣٢]» .

ثم يعزز المؤلف مقالته بالدليل المختبرى على صحة رأيه . واستدل بذلك على أمرين ؛ الأول : التساوى الزمنى للتفاعيل المتفقة أسبابا وأوتادا مع اختلافها فى ترتيب توالى الأسباب والأوتاد . وقد سبق إيراد نصه الخاص بهذه المسألة[٣٣] . والثانى : عدم التساوى الزمنى للمقطع الطويل المفتوح ، يعنى المقطع (ص ح ح) ، والمقطع الطويل المغلق ، يعنى المقطع (ص ح ص) ، سواء منفردين ، أو فى علاقة بعضهما ببعض ، واختلاف الكم الزمنى فيهما باختلاف الصوامت التى يتركب منها المقطع . ولقد ضمن هذه الفكرة نصا يقول :

« لقد أظهرت الدراسات المختبرية التى قام بها هذا الكاتب (قلت : يعنى نفسه) أن المقطع المغلق الطويل تتغير قيمته الكمية ، وعلاقته بالمقطع المفتوح الطويل تبعا لطبيعة المصوتات phonemes التى تركب المقطع . بل إن المقطع ذاته تتغير قيمته الكمية إذا ورد منفردا ، أى فى وحدة صوتية معينة ، عنه إذا ورد فى وحدة صوتية أخرى»[٣٤] .

تلكم هى حجج المؤلف أوردناها بنصها . ولكى نتعرف حظها من الدقة العلمية علينا أن نعرضها على مجموعة من الحقائق العلمية فى مجال الصوتيات Phonetics and Phonology ، وفى مجال الدرس النفسى ـ الفيزيقى psycho - physics ، وهى حقائق ثابتة بيقين الفحص والاختبار ، وليست فى هذه العلوم من مسائل الخلاف .

تُطبقُ جميع الدراسات التى أجريت على عمليات الإدراك عند الإنسان أن ثمة فجوة لا مفر من وجودها بين خصائص الواقع المادى على ما هى عليه فى الطبيعة ، وخصائصها كما يدركها المخ البشرى[٣٥] . ذلك لأننا ندرك الواقع بواسطة الحواس ، وهذه الحواس ذات قدرات محددة تتفاوت بين أنواع الحيوان . وهى عند بنى آدم أشد تفاوتا ؛ لأنها بحكم الظروف الاجتماعية والجغرافية والفردية تصاب بالتحيز الثقافى . لاحظ ذلك فى ألوان الطيف وألقابها فى اللغات المختلفة ، فإنك واجد اختلافات كبيرة بينها فى عدد هذه الألوان ، على الرغم من أن الواقع الفيزيقى المادى واحد ، وهذا ما حمل بعض العلماء على القول بأنه إذا كان بعض الأفراد يصابون بعمى الألوان المادى فإن ثمة مجتمعات بأسرها يمكن أن تصاب بعمى الألوان الثقافى[٣٦] .

وليست الظاهرة الصوتية فى هذا بدعا من الظواهر ، كما أن أذن الإنسان أيضا ليست بدعا من الحواس ؛ فالأذن عند البشر ليست مؤهلة بأصل الخلقة لإدراك كل ما يحدث من أصوات فى الطبيعة ؛ إذ إن ثمة ترددات وكميات من الشدة تقع دون مجال قدرتها على الإدراك ، كما أن ثمة كميات أخرى تجاوز هذه القدرة . أما المجال الواقع بين هذين الحدين الأقصى والأدنى فهو وحده الذى يسمى مجال السمع audible range . وهذا ما عنيناه بمحدودية الحواس ، وبالفجوة القائمة بين الواقع المادى والمدرَك التصورى . بل إن التفاوت ليقع بين الأفراد والجماعات حتى فى داخل مجال السمع . وحين يلجأ الباحثون إلى استخدام الأجهزة والآلات فى قياس الكميات المادية فإنهم يحاولون التوصل إلى خصائص الواقع المادى على ما هى عليه فى الوجود ، وبذلك يحصلون على ما يسمى بالكم الفيزيقى الموضوعى physical objective quantity . غير أن هذا النوع من الكم المقيس لا ينبغى أن يختلط بنوع آخر من الكم ، ونعنى به الكم النفسى الذاتى psychological subjective quantity ، وهو الصورة المدركة من الكم الموضوعى بعد مروره فى عدد من المرشحات filters محكوم بعوامل مادية وثقافية متنوعة . والعلاقة بين هذين النوعين من الكم ليست علاقة تناسب طردى بسيط ، أى أن استجابة الأذن للكم الموضوعى لا تسير معه فى خط يوازيه زيادة ونقصا ، ومن ثم لا تظهر هذه العلاقة ـ إذا حولت إلى رسم بيانى ـ على هيئة خطوط مستقيمة بل فى شكل منحنيات تسمى فى علم النفس الفيزيقى بالمنحنيات النفسية السمعية (الأكوستيكية) Psycho - Acoustic Curves .

وإذا كان القياس الموضوعى تسجيلا للكميات يتوصل إليه الباحث باستخدام الأجهزة والآلات ، فإن القياس الذاتى لا يعنى أكثر من تعريض السامع المختبَر للمثيرات الصوتية المراد اختبارها ، ثم يطلب منه إبداء ملاحظاته وانطباعاته من حيث زيادة الكمية أو نقصها ، أو تغير طبيعتها . وأخيرا تترجم هذه الملاحظات إلى أرقام تمهيدا لتحليلها . وخضوعا لهذه الحقيقة يستخدم العلماء منظومتين من وحدات القياس ؛ إحداهما الكميات الموضوعية التى تقيس فى الصوت كميات الشدة intensity والضغط pressure واتساع الموجة amplitude والتناسب بين كميات مختلفة من الشدة ، والترددات frequency والمدة duration والتكوين التوافقى harmonic

والتخالفي disharmonic للموجات الصوتية المركبة .. الخ . أما المنظومة الأخرى ، وهي الكميات الذاتية ، فتقيس علو الصوت (كما تدركه الأذن) loudness ودرجة الصوت pitch (أي اختلافه من حيث الحدة والغلظ) ، والمدة التي يستغرقها (وهي هنا كم زمني ذاتي ، قد يتفق مع الكم الموضوعي ، وقد يختلف بالنقص والزيادة ، تبعا لدور الكميات والعوامل الأخرى في تشكيل الصوت)[٣٧] .

وإذن ، فليس القياس بالجهاز والآلة وحده هو الحكم الوحيد الذي ترضى حكومته في مسائل العروض ؛ لأن الإيقاع كم نفسي ذاتي مدرك قبل أن يكون كما فيزيقيا موضوعيا منتشرا في الهواء على شكل موجة صوتية . ولا مناص من النظر في هذه الحقائق العلمية إذا أريد لمسائل العروض أن تدرس دراسة علمية دقيقة . لذلكم يقول شاتمان Chatman — وهو محق — : « إن الذي يبدو ظاهرا للعيان هو أن الآلات وحدها لن تحل مشكلات النظرية العروضية »[٣٨] . وسأعود للكلام على هذه المسألة عند تقويم ما قام به الباحث من « دراسات مخ... »

غاية في الأهمية ، يجعل العلاقة بين الكم
... تعقيدا مما بدت عليه حتى الآن ، وهو ما
سميناه بالتحيز النفاق عند العقل البشرى . فحين تكون الرسالة الصوتية من نوع ينتمي إلى نظام صوتي عرفي جماعي كاللغة ، يختلف الوضع اختلافا جوهريا عن الرسالة الصوتية الموسيقية . في الرسائل الصوتية اللغوية لا يلتزم العقل التزاما صارما في تحليلها وتفسيرها بالكميات الفيزيقية الموضوعية ، بل يعمل جهاز الإدراك بتوجيه من السياق اللغوي والمقام الاجتماعي والخبرات اللغوية السابقة والتوقع ، فيقوم بتصويب الخلل واستكمال النواقص ، وتحوير الكم الفيزيقي ليتسق مع معطيات النظام . وهذا دليل مهم جدا على عدم جواز حمل الكم العروضي على الكم الموسيقي ، وعلى اشتمال هذا القياس على أكثر من فارق ، على نحو يقود إلى نتائج بعيدة عن الصواب .

ونعود إلى حجة أبو ديب التي يتمسك بها لرفض النظرية الكمية ؛ وخلاصتها أن حدوث ما يسميه تجاوبا إيقاعيا بين مستفعلن ومستعلن ومتفعلن ومتعلن على ما بينها من تعادل كمي (أو صفاء كمي) معدوم يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى في تفسير إيقاع الشعر العربي .

لقد بنيت هذه الحجة على أن اختلال الكميات الفيزيقية الموضوعية بين هذه التفاعيل لابد أن يكون مدركا إدراكا واعيا من قبل المتلقي . وما دام المتلقي لا يحفل به ولا يأبه له ، فإن دور الكم واجب الإلغاء . ولعله قد تبين مما سبق أن سفناه هنا أن العلاقة بين الكم الموضوعي والكم المدرك ليست على هذا القدر من البساطة ، ولا سيما في مجال الإيقاع الشعري . وإذا أخذنا مسألة الكم أو المدة الزمنية مثالا فإننا واجدون لدى شاتمان تقريرا يؤكد ما أثبتته التجارب من أن : « الأشخاص المختبَرين يستمر إحساسهم بجودة الإيقاع (أي بثباته) حتى وإن زادت الإزاحة في الانتظام الزمني إلى ١٤,٥ ٪ . وبعبارة أخرى ، يعد الناس الفواصل الإيقاعية واحدة حتى وإن اختلفت الفواصل بمقدار ١ : ٧ »[٣٩] . ويصوغ ج . إ . والاس والين G. E. Wallace Wallin هذه المقولة في أجل عبارة وأوضحها حين يقول : « إن المجموعات الإيقاعية لا تحكمها الفواصل القابلة للقياس الموضوعي ، وإنما يحكمها الزمن الذاتي لهذه الفواصل ، بل يحكمها أيضا وعي المتلقي بهذه الفواصل . أي وعيه بالفواصل بوصفها كما ذهنيا »[٤٠] . ويضيف شاتمان إلى هذه المقولة بعداً جديداً حين يؤكد « أن تطابق التكرارات الإيقاعية نادر الحدوث في الطبيعة ؛ وأن المهم هو أن تكون الانطباع بحدوث التناسب أو التوازن ، وليس وجود التناسب والتوازن بالمعنى الرياضي الدقيق »[٤١] .

تلكم الفجوة التي لا مفر منها بين الكم الموضوعي والكم الذاتي هي — في رأينا — المدخل الصحيح لفهم قضية الكم في الإيقاع الشعري ؛ فالوزن أقرب إلى أن يكون تصورا ذهنيا a concept منه إلى مدرك حسي percept ؛ بل إنه على الرغم من قيام الوزن على أساس من الإحساس بالإيقاع فإن العقل وحده هو الذي يقوم بإنجاز المهمة ، حين يعمد إلى الظواهر اللغوية المتباينة فيخضعها لوجوه من الفروق البسيطة ، وحين يأتي إلى الأشياء التي هي جد مختلفة في طبيعتها المطلقة فيقيِّسها ويُسوِّي بينها »[٤٢] .

بقيت مسألة « الدراسة المختبرية » التي يشير الكاتب إلى قيامه بها ، وإلى ما ثبت له منها من أن الكم الزمني الذي يستغرقه النطق بكل من (مستفعلن) و(مفاعيلن) و(فاعلاتن) هو كم واحد على الرغم من تباينها إيقاعيا . وهذه النتيجة — على فرض التسليم بسلامة التجربة ودقة القياس — لا تنقض من جميع ما قلناه شيئا ، فدلالته على ما ذهب إليه الكاتب منعدمة بالكلية .

وأما ما يذكره الكاتب من أنه قد ثبت له بالدليل المختبري « أن المقطع المغلق الطويل تتغير قيمته الكمية وعلاقته بالمقطع المفتوح الطويل تبعا لما يسميه الكاتب : « طبيعة المصوتات phonemes التي تركب المقطع ، بل إن المقطع ذاته تتغير قيمته الكمية إذا ورد مفردا أو في وحدة صوتية معينة عنه إذا ورد في وحدة صوتية أخرى »[٤٣] — أقول : أما عن ذلك — فعلى فرض سلامة التجربة ودقة القياس مرة أخرى — فإن هذا القول يرد عليه ملاحظ نراها جد خطيرة :

أولها : أن الاتكاء على القياس الفيزيقي الموضوعي وحده يلغي أثر العامل الأهم ، وهو قياس المدرَك الصوتي الذاتي ؛ وهذا ما فصلنا فيه القول . ولا ينبغي في هذا الأمر الاكتفاء بأحد نوعي القياس ، بل بأقل النوعين أهمية في هذا الباب . ومن الواجب — إذا أريد التوصل إلى نتائج ذات قيمة علمية — القيام بهذين النوعين من القياس ، واكتشاف وجوه الارتباط بين القياسين .

وثانيها : أن الكاتب يستخدم المصطلح « فونيم » في غير موضعه ؛ فالفونيم وحدة تصورية تجريدية تقعيدية ، تمثل عنصرا من عناصر النظام الصوتي للغة ما . ومن المتوقع ألا تنطبق خصائصه التقعيدية تمام الانطباق على كل تحققاته الفعلية . والكشف عن الفونيم هو مهمة تفسيرية تقعيدية يقوم بها الباحث ، ومن ثم فإن ما يقاس بالأجهزة وفي المختبرات ليس هو الفونيم phoneme ، ولكنه الفون phone ، وهو التحقق الفعلي الحادث في أثناء الأداء . وبين الأمرين فرق كبير للمتأمل .

وثالثها : وهي تفريع على الملحظ الثاني ، أن في عبارة الكاتب خلطا ظاهرا بين الكم الفيزيقي على المستوى الفوناتيكي (وهو مستوى

التحقق الفعلي)والكم التقعيدى التصورى على المستوى الفونولوجي(وهو مستوى النظام والتبويب والتقعيد) ، وحاصل الفرق بينهما أن الكم الفيزيقى يقاس بوحدة زمنية (قد تكون جزءا من مئة ، أو جزءا من الألف من الثانية) ؛ وأما الكم النظامى فيقاس بعدد العناصر المكونة للحدث اللغوى وما بينها من علائق كمية نظرية ، أى تحديد التناسب الكمى بين العناصر إن كان يشكل عنصرا من عناصر النظام ، أيا ما كان الزمن الذى تستغرقه فى واقع الأداء المادى . ومن هنا قد يكون المقطع من الوجهة الفونولوجية معدودا فى المقاطع الطويلة لأنه يتكون من ثلاثة عناصر ، على حين أنه يستغرق من الوجهة الفوناتيكية (أى فى التحقق الفعلى) زمنا أقل من مقطع آخر يتكون من عنصرين . وإذن ، فالعلاقة بين الكم الفونولوجى والكم الفوناتيكى ليست علاقة بسيطة . وللإنصاف فإن هذا الخلط ليس خاصا بالكاتب وحده ، بل إنه ربما كان راجعا إلى الصياغة الغامضة لهذه المسألة عندأنيس . ونرجح أن أثر هذا الغموض قد تسلل إلى كتابات لاحقة فأصاب قضية تحديث العروض بكثير من التعقيد والمعاظلة ، لمّا تخل منه حتى الآن .

والحق أن هذه المسألة فى غاية من التشعب والالتباس . ويخشى أن تفلت الخيوط إذا ذهبنا نتتبع أصولها وفروعها ؛ ولعلنا نفرغ لعلاجها فى بحث مستقل . بيد أننا نذكّر هنا بمقولة مهمة لرومان جاكوبسون يقرر فيها : « أن حجر الزاوية الذى يستخدم فى النظم هو الفونيم ذاته وليس الفون »(٤٤) . وفى هذا القول تأكيد لما سبق إيراده من أن الوزن هو تصور ذهنى ، وليس مدركاً حسيا ، وأن وسيلة تعرفه هى العقل وليست الحواس .

ورابعها : أن ثمة نوعا آخر من الخلط لا يبدو أن الكاتب قد أخذه فى الحسبان ، وهو الخلط بين الكم المطلق والكم النسبى . والحق أن أى حديث عن الكم فى الإيقاع يُسقط من حسابه هذا الفرق لا يمكن أن يقود إلى نتيجة علمية صحيحة . وبيان ذلك أن الكم الزمنى المطلق الذى يستغرقه النطق بمقطع أو تفعيلة ، أو الذى تشغله المسافة الواقعة بين ارتكازين متعاقبين ، لا قيمة له فى حد ذاته عند تشخيص الإيقاع . وإنما مدار القول على التناسب الزمنى والكم النسبى بين المكونات . ومن ثم قد يختلف التزمين tempo عند النطق والأداء فى البيت الواحد على أكثر من وجه ، فيختلف الكم المطلق للوحدات الإيقاعية باختلاف التزمين ، ويبقى مع ذلك الكم النسبى بين الوحدات (أى التوزيع التناسبى للزمن الكلى على الوحدات المكونة للبيت) واحدا . وهذه الحقيقة البدهية فى الدراسة الصوتية ودراسة الإيقاع تسقط أى استدلال بالقياس الموضوعى للتفعيلة أو المقاطع فى حال انفصالها وعزلتها ؛ وهو الاستدلال الذى يقدمه لنا الكاتب ليرتب عليه رفض النظرية الكمية .

بذا تكون قد ناقشنا ما استدل له وما استدل بهأبو ديب فى جانبه« المختبرى » . ويبقى لنا أن نزكى هنا ما سبق أن قرره علم من أعلام الدراسات الصوتية والإيقاعية هو ا . و . دى جروت A.W. De Groot من أن المنهج الفيزيقى« ربما كان ــ على عكس ما يدعى له من موضوعية ــ أوفر المناهج حظا من الذاتية ؛ لأن شكل موجات الهواء يختلف باختلاف الأشخاص . ويرجع ذلك إلى سببين : أولهما اختلاف جهاز النطق باختلاف الأفراد ؛ وثانيهما أن الخبرة أو « الجشطلت » تختلف أيضا من إنسان إلى إنسان ، بل إنها لتختلف عند الشخص الواحد باختلاف حالته المزاجية »(٤٥) . إن الآلات والأجهزة الموجودة فى مختبر الصوتيات هى أدوات غير ذات موقف ثقافى على حد ما يصفها به ارنست بولجرام ، وهى ليست مزودة بأى وسيلة لقياس المعطيات طبقا للمعايير التى تتبناها ثقافة معينة ، كالعربية أو الإنجليزية مثلا ؛ فليس فى أى مختبر من هذه المختبرات جهاز تحليل طيفى إنجليزى ، أو جهاز عربى لرسم الذبذبات . ومن ثم فإن ما تخرجه لنا هذه الأجهزة من رسوم وبيانات لابد أن يخضع للتفسير والتأويل من وجهة نظر ثقافية بعينها ؛ وهذا أخطر دور يقوم به الباحث التجريبى ؛ وهو أمر للاختلاف فيه مجال كبير(٤٦) .

وبالنظر إلى ما تتسم به هذه الأجهزة من صفة الحياد الثقافى فإنها لا يمكن أن تخرج لنا نتائج صحيحة ودقيقة إلا بقدر ما يغذيها الباحث تغذية صحيحة بالعينات المراد تحليلها . وهذه الحقيقة تفتح الباب لسؤالات كثيرة حول العينات التى يفترض أن الباحث قد قدمها لأجهزة التحا [illegible] الص [illegible] [illegible] التى تمت بها تغذيتها [illegible] العينات [illegible] [illegible]ذيب تماما من أى تقريرات أورسوم أو بيا [illegible] [illegible] يمنز الاعتماد عليها والاطمئنان إلى صحتها . ولم يتف [illegible] [illegible]كتاب إلا خبر آحاد أو خبرا منقطع الإسناد . وجميع ما سبق من ملاحظ على الاستدلال بدراسته المختبرية [illegible] سيق على أساس من التسليم جدلا باستيفاء هذه الدراسات شروط الصحة والدقة والثبات . فما بالك وفى النفس من هذا الأمر حُسَيْكات !

فكيف اختار الكاتب عيناته التى غذى بها الأجهزة ؟ وبأى شروط ؟ وعلى أى أساس ؟

وهل نطق بالتفاعيل الخليلية أم بكلمات على وزانها ؟ وهل نطق بها معزولة أم اقتطعت للتحليل من سياق أدائى متصل ؟

وإذا كانت مقتطعة من سياق أدائى متصل فهل كان الأداء عاديا أم إنشادا دراميا ؟

هل كان هو الناطق بها أم غيره ؟

وإذا كان الناطق غير الكاتب فهل كان فردا أم عددا من الأفراد ؟

وإذا كان الناطق فردا فهل نطق بها مرة واحدة أم أكثر من مرة ؟

وإذا تعددت مرات النطق من فرد أو أفراد فهل يمكن أن يتساوى الكم الزمنى تساويا رياضيا دقيقا فى جميعها ؟

وإذا كان الاتفاق التام محالا ، وكان الاختلاف حاصلا لا ريب فيه ، فهل اعتمدت وسيلة إحصائية لقياس ثبات النتائج وانحرافها المعيارى ؟

وعلى أى جهاز أو أجهزة تم التحليل ؟

وهل قام به الكاتب نفسه أم بواسطة ؟

وهل توافر للقائم به صدر علم(٤٧) كاف بالمشكلات النظرية الحاكمة على صياغة الفروض ومعالجتها الصوتية ، وبالمهارات البحثية والعلمية لاختبارها ؟

كل أولئك أمور جوهرية لا يمكن بدون تحريرها وجلائها الوثوق بنتائج الدراسة المختبرية . ويعزز هذه التساؤلات من جانبنا أن النتيجتين اللتين خرج بهما الكاتب من دراساته المختبرية تبدوان لنا كأنهما جمع بين نقيضين لا يجتمعان أبدا . وتفصيل ذلك أن الكاتب قد

خرج من تجربته المختبرية الأولى بإثبات حصول « التساوى الزمنى بين التفاعيل الثلاث : (مستفعلن) و(فاعلاتن) و(مفاعيلن) ، على حين يقرر فى الوقت نفسه أن التجربة الثانية قد أثبتت له أن طبيعة المصوتات (يعنى الفونيمات (؟)) التى تركب المقطع ، بل إن المقطع ذاته ، تتغير قيمته الكمية إذا ورد مفردا أو فى وحدة صوتية معينة ، عنه إذا ورد فى وحدة صوتية أخرى .

واجتماع النتيجتين لا يكون ؛ فلو صدقت نتائج التجربة الثانية لكان من المتوقع أن تتفاوت القيمة الكمية بين (مُسْ) و (تَفْ) و (فا) و (عى) و (لُن) ، كما تتفاوت أيضا بين (علن) و (عِلا) و (مَفَا) تبعا لاختلاف الوحدات الصوتية وطبيعة « المصوتات » . وسينشأ عن ذلك اختلاف القيمة الكمية بين مجموع مكونات كل تفعيلة من التفاعيل الثلاث وأختيها الأخريين . وهى نتيجة لازمة بالضرورة ، لابد من توقعها فى حال صدق نتائج التجربة الثانية ، بيد أنها فى الوقت نفسه تقطع بخطأ النتيجة الحاصلة من التجربة الأولى .

وبعد ؛ أترانا على حق حين نقول إن فى النفس من أمر تلك « الدراسات المختبرية » حُسَيْكات وحُسَيْكات ؟ . نعم .

فإذا استبان لنا غموض التفرقة بين الوزن والإيقاع على الوجه الذى ساقه الكاتب ، وما نشأ عن ذلك من خلط واضح بين العروض والنقد ـ

وإذا استبان لنا خطأ حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى لتباين الجوهر وانفكاك الجهة ـ

وإذا ثبت لنا انعدام التمييز بين الكم الموضوعى والكم الذاتى ، واكتفاء الكاتب بالنوع الأول دون الثانى ، مع أن الثانى هو الكم الفاعل فى إدراك الإيقاع ـ

وإذا اتضح لنا خلط الكم الفوناتيكى بالكم الفونولوجى ، وما ترتب على ذلك من طمس لجوهر عملية الإيقاع التى هى ظاهرة فونولوجية بالضرورة ـ

وإذا تجلى الخلط بين الكم المطلق والكم النسبى ، وأن اختلاف الأول لا يعنى بالضرورة اختلاف الثانى ، وأن الإيقاع مرتبط بالتناسب لا بالكم المطلق ـ

وإذا كانت « الدراسة المختبرية » المشار إليها فى الكتاب لا تقدم جوابات شافية عن عشرات السؤالات التى أثارتها ، مع أن كل عامل من تلكم العوامل المجهولة السابق ذكرها يحدد درجة من درجات صدق التجربة ودقتها وثباتها ـ

وإذا كانت جميع الحجج التى استند إليها الكاتب فى رفضه النظرية الكمية قد قامت على أساس من مقولات نظرية مختلطة ، ونتائج مختبرية غير موثوق بها ، بل متناقضة ـ

نقول : إذا كان كل أولئك ، صار محالا أن يكون لما توصل إليه الكاتب من نتائج فى هذا الباب قيمة علمية جديرة بالثقة والنظر .

٤ - مقولة النبر .

أحب أن يكون القارىء على ذُكْر مما صدَّرنا به هذا المبحث من أن غايته هى رصد حركة المصطلح اللسانى ومسار هجرته إلى بعض الأعمال المعنية بتحديث العروض ، وما عرض له فى مهجره هذا من لبس وإبهام اتسع بهما التأويل واضطربت المسائل . **وبَدَهِىٌّ أن ذلك المطلب العاجل هو مقدمة لفحص التفسيرات المحدثة لعروض الخليل** (ومثاله عمل فايل المنشور بدائرة المعارف الإسلامية ، مادة « عروض »[٤٨]) ، ولتقويم محاولات تحديث العروض العربى ، أو بعبارة أخرى فحص البنية الإيقاعية للشعر العربى ، واقتراح بديل لعروض الخليل (ومثاله عمل أبو ديب الذى نحن بصدد مناقشته ، ومحاولة زكى عبد الملك[٤٩] التى تختلف فى منطلقاتها ومنهجها عن محاولة أبو ديب اختلافا كبيرا) . وعلى الرغم من أننا لا نتعجل الخوض فى هذا الجانب من البحث فإننا لا نجد فى صدرنا حرجا أن نضع بين يدى القارىء خلاصة رأينا فى مسألة اعتماد النبر أساسا لإيقاع الشعر العربى على النحو الذى تجلى فى كتاب أبو ديب . وهو رأى نتحمل تبعته العلمية ؛ إذ لا حرج ولا حياء فى العلم ؛ وما ينبغى للخلاف العلمى الموضوعى أن يُرَنِّق صفوا ، أو يفسد وُدًّا ، مادام وجه الحقيقة هو الغاية والمبتغى .

وخلاصة الرأى أن هذا الفرض أسطورة ما إلى الإيمان بهـا من سبيل . وإذا كانت إقامة الحجة على صحته قد اقتضت الكاتب أن يُسوِّد مئات الصفحات فى سفر من الأسفار الضخام فإن مظاهر الضعف فيه من الوضوح بحيث تكفى فى الإبانة عنها صفحات معدودات . وحسبك دليلا على صواب ما ذهبنا إليه أن ظاهرة النبر التى ما يزال العلماء يجهدون فى فض مغاليقها ، وكشف اللثام عن أسرارها وعن جوهر علاقتها بالمقطع والمقطعية ، والتى ما تزال معضلة المعضلات فى الدرس الصوتى للعربية المعاصرة ولهجاتها الحديثة بله العربيةَ ولهجاتها فى التاريخ القديم ـ قد حلها الكاتب فى سطور معدودة ، وأقام على أساسها نظاما إيقاعيا كاملا يصلح عنده بديلا لعروض الخليل . أما مرجعه الوحيد فى فهم ظاهرة النبر فكان مقال " Stress " فى دائرة المعارف البريطانية ، وهذا ما يشهد به ثَبَتُ مراجع الكتاب[٥٠] .

لذلك لم يكن عجبا أن يأتى الأساس الصوتى اللسانى لهذا الفرض هشا لا طاقة به على احتمال البناء ـ وذلكم ما نرجو أن نبين عنه فى ما يلى من حديث .

٤ - ١ : طبيعة النبر .

كان من بين الأسئلة المشروعة التى طرحها الكاتب بين يدى عرضه لمقولة النبر ، وما ينسبه إلى النبر من دور فى إيقاع الشعر العربى سؤالان[٥١] : أولهما عن طبيعة النبر ؛ والثانى عن دوره فى كلمات اللغة . فبم أجاب عن السؤال الأول ؟

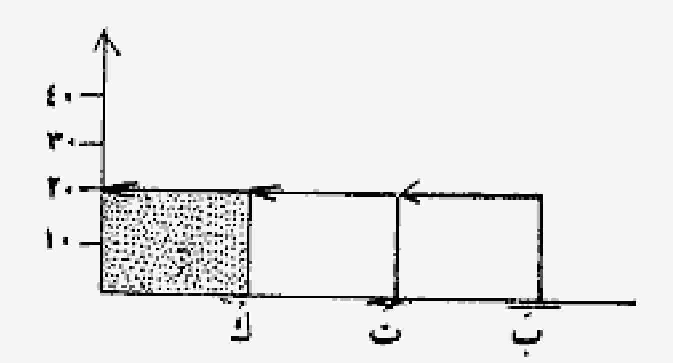
يقول الكاتب : **« يجدر هنا أن نحدد طبيعة النبر بطريقة أكثر تفصيلا مما سبق فى هذا البحث . النبر فاعلية فزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يُوضعُ على عنصر صوتى معين فى كلمات اللغة »[٥٢] .**

وواضح مما تقدم أن الكلمات المعدودات التى ساقها الكاتب تعريفا للنبر ليست تفسيرا ولكنها تقرير ؛ فعند الحديث عن النبر ودوره فى النظام الصوتى أوالمبحث العروضى لا يكفى أن يقال إنه « إثقال وضغط يُوضَعُ (؟!) على عنصر صوتى معين من كلمات اللغة » . وصيغة البناء للمفعول هنا « يُوضَع » فيها غموض شديد . وهى إذا حُمِلت على المتكلم أو المنشد ـ وهذا هو الأقرب والأولى ـ يكون التعريف قد

أهمل جانب الإدراك فى النبر ، مع أنه همّنا الأول فى درس الإيقاع . ويزداد المشكل صعوبة إذا استحضرنا ما سبق أن قررناه من أن الإدراك ليس استجابة آلية لطرق إنتاج الكلام وما تتضمنه من كميات موضوعية(٥٣) . ومعلوم أن الخصائص والكيفيات الفيزيولوجية التى يتحقق بها الإنشاد تتجلى فى الوسط الناقل ، وهو الهواء ، على هيئة موجة صوتية ذات خصائص فيزيقية من اتساع وتردد وزمن وتكوين توافقى (هارمونى) أو تخالفى . وهذا الوسط الناقل وما يجرى فيه من تغيرات هو المسئول عن تحديد خصائص المدرَكات من نبر أو بروز ، ومن تحسس لاختلاف سلم النغمات ، ومن تمييز لاختلاف الأصوات بحسب نوعها ، ومن ارتياح للصوت أو نفور منه . على أن حرية العقل فى تشكيل هذه المدرَكات عظيمة موفورة ، على نحو يسمح لخصائص الكم المدرَك بأن تشكل لها منطقها الخاص . ومن ثم فإن تشخيص النبر لا يتحقق بأن نقول إنه «إثقال وضغط فيزيولوجيان» ، بل لابد من تعرف النبر فى مظهره الفيزيقى فى الموجة الصوتية المتولدة ، وفى مظهره المدرَك لدى المتلقى . وأكثر من هذا أن القول بأنه إثقال وضغط ليس كافيا فى كشف حقيقته الفيزيولوجية ، من حيث إن الأمر يقتضى تحديدا دقيقا لدور النشاط العضلى ، وتشكلات عمود الهواء ، وآليات التلفظ التى ينقسم بها الكم الصوتى المتصل إلى المقاطع . وهذه المقاطع هى حاملة النبر ، وبدون فهم جيد للظاهرة المقطعية نطقا وانتقالا وإدراكا لا يمكن لظاهرة النبر أن تفهم على الوجه الصحيح .

ولنفحص الآن المثال الذى أورده الكاتب لشرح طبيعة النبر ، إذ يقول :

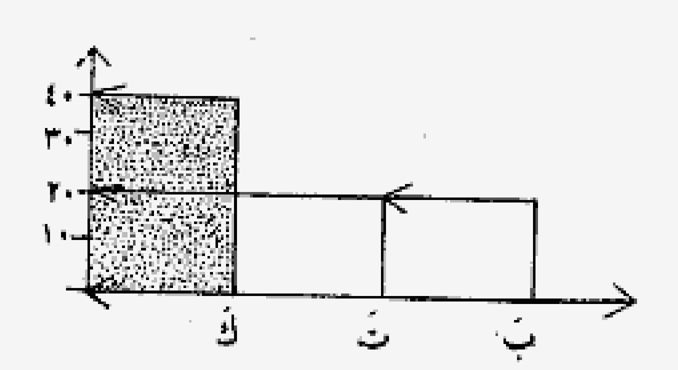
«يمكن تمثيل هذه الفاعلية (قلت : يعنى الفاعلية الفيزيولوجية التى يتحقق بها النبر) باستخدام مخططات بيانية : إذا كان مستوى الضغط فى نطق المكونات الصوتية (كَ ، تَ ، بَ) واحدا وهى متفرقة يمكن وصفه بالمخطط MBN I(٥٤) .



أو بالطريقة التالية (MB N3):

بَ تَ كَ

فإذا اجتمعت هذه المكونات فى الكلمة ، ووضع النبر على (الكاف) مثلا ، اكتسبت الكاف ثقلا فيزيولوجيا ضاغطا . ويمكن التعبير عن العلاقة ، عندها ، بالمخطط البيانى التالى MB N 2 .



أو بالطريقة التالية (MBN 4):

بَ تَ كَ

............»(٥٥) (انتهى الاقتباس) .

يقرر الكاتب فى النص السابق أن وضع النبر على (الكاف) فى (كتب) يكسبها ثقلاً فيزيولوجيا ضاغطا . وفى هذا التقرير يتجلى الخضوع لسطوة نظام الكتابة العربية الذى يختص الصوامت con-sonants وحدها برموز هجائية مستقلة graphemes ، على حين تمثل الحركات القصيرة short vowels ، (الفتحة والضمة والكسرة) بعلامات إضافية diacritic symbols تثبت فوق الحرف أو تحته . وبذلك اكتسبت (الكاف)/K/ ــ عند الكاتب ــ من الأهمية ما ليس لها فى هذا المقام ، وعُمِّيت حقيقة أساسية وأولية من حقائق الدرس اللسانى هى أن اللغة صوت وليست كتابة . وإذا علمنا أن النبر فى هذا المثال هو صفة للمقطع كله /Ka/ لا للكاف وحدها ، وجب أن نعلم أيضا أن حامل النبر فيه هو الفتحة القصيرة /a/ . وبدهيات الصوتيات تقضى بأنه لا وجود على الإطلاق لكاف منبورة وكاف غير منبورة ، وإنما الموجود على التحقيق هو مقطع منبور أو غير منبور . وأما حامل النبر فهو الحركة (وهى هنا الفتحة لا الكاف) ، سواء أكانت الحركة قصيرة أم طويلة(٥٦) . وإذا صح ذلك كله ــ وهو صحيح ــ عرفنا بُعْدَ ما بين مقالة الكاتب والفهم الصوتى اللسانى الصحيح لمصطلح النبر ، وللظاهرة التى يدل عليها ، ولموضعه من السلسلة الصوتية . وسيكون لهذا الفهم البعيد عن الصواب أثره فى تشكيل رؤية الكاتب لظاهرة النبر ، ولدوره المزعوم فى إيقاع الشعر العربى .

ونظرة إلى المخطط البيانى الذى يشرح به الكاتب طبيعة النبر تدل أوضح الدلالة على أن محاولة الشرح لم تنتج إلا مزيدا من الاستغلاق :

هل المخطط تمثيل للنبر بما هو فاعلية فيزيولوجية ؟ أم بما هو موجة صوتية ؟ أم بما هو كم ذاتى مدرَك ؟

وما هذه الأرقام التى نراها فيه عارية من تمييز العدد ؟
وأى وحدة استخدمت فى القياس ؟
وكيف أمكن للكاتب قياسه ؟
وأى جهاز اصطنعه فى هذا القياس ؟

ألا إنها أسئلة كثيرة أساسية ومشروعة يطرحها القارىء ، ويقف نص الكاتب صامتا أمامها بلا جواب .

ثم يمضى الكاتب ليجعل من هذا الغموض البسيط غموضا مركبا بشرحه لدور النبر فى الإيقاع الشعرى ، فيقول :

«إذا تُصُوِّرَ الإيقاع الشعرى قائما على أنساق منتظمة ذات نسب متميزة ، فإن تشكل نموذج نبرى مقبول ، مشروط بدخول مجموعة من الكلمات فى علاقة تتابعية ، يقع فيها النبر فى مواقع منتظمة ، يشكل مجموعها نسقا إيقاعيا ذا هوية واضحة . هكذا يمكن أن ينشأ إيقاع شعرى من دخول الكلمات (كتاب ، جميل ، بديع ، مفيد) فى تتابع مواضع النبر ، يعبر عنها المخطط التالى (CMBM) :

١ ٢ ٣ ٤

. . . .»(٥٧) . (انتهى الاقتباس) .

هذا المثال الذى ساقه الكاتب موضحا وشارحا لفكرته لا ينهض لما سيق له ؛ ذلك أن جميع هذه الكلمات ينتمى إلى نسق مقطعى كمى واحد (ص ح + ص ح ح + ص ح ص) ، حيث ص = صامت ، ح = حركة قصيرة ، ح ح = حركة طويلة) . ومن ثم يجوز هنا رَجْعُ النموذج الإيقاعى فيه إلى انتظام الكم ، كما يجوز رجعه إلى انتظام النبر ، وليس أحد الأمرين راجحا والآخر مرجوحا فتستبين العلة مع المعلول . وإذا احتمل المثال تفسيرين مختلفين سقطت حُجيته فيما سيق له ، إعمالا للقاعدة الأصولية القاضية أن الاحتمال يسقط الاستدلال .

وحين نقرأ للكاتب من بعد ذلك قوله : **« الآن ، وقد حددت طبيعة النبر ، وأثره فى الكلمات ، وكيف يمكن أن يؤدى استخدامه إلى تسلسل إيقاعات شعرية معينة ، ونشوء نظام إيقاعى . . . »**(٥٨) — يحق لنا أن نتساءل : أحقا استبانت للكاتب وللقارئ كل هذه الأمور المعماة من سطوره المعدودات التى أوردها ؟ ومن المخططات التى تنسب ظلما إلى البيان ؟ ومن المثال المنقطع العَجُول وهو حمال ذو وجوه ؟ أبهذا تكون طبيعة النبر قد حُددت ؟ وماذا فى تحديده — كان — من تحديد ؟ وهل يمكن أن يقوم على مثل هذا الأساس الرقيق بناء شاهق لنظرية تفسير إيقاع الشعر العربى منذ كان ، ونضع له قانونه المهيمن على بنيته على امتدادات الزمان والمكان ؟

ولكى يتضح ما فى الاقتصار على تحديد طبيعة النبر بكونه «فاعلية فزيولوجية تتخذ شكل ضغط وإثقال» من تبسيط مخل ، علينا أن نستحضر عددا من الحقائق العلمية المتصلة بهذه المسألة ، نوردها على سنة الاختصار . فالنبر ، الذى هو من الوجهة الإدراكية انطباع سمعى ببروز أحد مقاطع الحدث اللغوى وتمتعه بقوة إسماع نسبى أكبر مما يجاوره من مقاطع ، يتجلى من الوجهة الفيزيولوجية فى أشكال عدة ليس الضغط أو الشدة إلا واحدا منها . أما عن الأشكال الأخرى فقد تتفاوت درجات النبر تبعا لاستمرارية جهاز النطق وثباته على وضع نسبى معين عند إنتاج حركة ما ، وهو ما تتفاوت به الحركات طولا وقصرا . وقد يحدث التفاوت مع ثبات الطول نتيجة لتغير معدلات اهتزاز الوترين الصوتيين فى أثناء النطق بالحركة . وقد يحدث نتيجة لاختلاف العلاقات النسبية بين تجاويف النطق (التجويف البلعومى وتجاويف الفم) من حيث الشكل والحجم ، على نحو ينتج عنه اختلاف فى نوع الحركة . أما الضغط والإثقال فينتج عن تفاوت مقدار الإزاحة التى تحدث من الوترين الصوتيين خلال اهتزازهما المنتظم لإنتاج الحركة .

وأما من الوجهة الفيزيقية فيتجلى العامل الأول فى الزمن الكلى المستغرق فى نطق الحركة duration ؛ ويتجلى العامل الثانى فيما يطرأ على التردد من تغيرات frequency بالنسبة لنغمة الأساس fundamental tone ؛ ويتجلى العامل الثالث فى عدد الحزم المكونة للحركة the formants ومواقعها النسبية على سلم الترددات . أما عامل الشدة فيظهر على هيئة اختلاف فى اتساع الموجة الصوتية المتولدة عند النطق بالحركة amplitude ، كما يمكن قياس التناسب بين الاتساعات أو درجات الشدة بالديسيبل(٦٠) .

فإذا جئنا إلى القياس النفسى فإن العامل الأول يشكل «الكم» length ، والثانى يشكل الدرجة pitch ، والثالث يشكل نوع الحركة vowel quality ، أما الشدة فتشكل العلو loudness(٦١) .

وقد يرتبط الإحساس بالنبر بواحد أو أكثر من هذه العوامل ، أو بها جميعا ، وإن كان يغلب أن يسود أحدها ليكون هو المسئول الأول عن إدراك النبر ، دون أن يعنى ذلك استبعاد العوامل الأخرى . وحين يكون الطول أو الاستغراق الزمنى مسئولا أول عن تشكل النبر ، وهو أمر وارد فى كثير من الحالات ، تنتفى حجية القول بالتقابل بين النبر والكم ؛ إذ يتلازم العاملان ، ويصعب فى هذه الحال حسم المسألة لتمييز العلة من المعلول . وهنا يكون القياس النفسى هو الفيصل فى التحديد ؛ حيث يقوم نظام اللغة المعنية بإعلاء شأن أحد العاملين على حساب الآخر ؛ إذ هو الحاكم والمهيمن على عملية الإدراك(٦٢) . وقد ظهر اختلاط العاملين واضحا فى المثال الذى شرح به الكاتب فكرته عن الكيفية التى يتحقق بها نظام إيقاعى على أساس نبرى — كما سبق البيان .

٤ - ٢ . الشعر بين الإنشاء والإنشاد .

كان السؤال الأول الذى طرحه الكاتب خاصا بطبيعة النبر . وقد بينا ما هى عليه طبيعة النبر من تعقيد . وكان ينبغى أن يؤخذ ذلك كله فى الحسبان إذا ما أريد لنظرية تقوم على النبر أن يصح بناؤها ويتسق منطقها . أما السؤال الثانى فقد كان عن دور النبر فى كلمات اللغة . ونبدأ فنسجل هنا تحفظنا على استخدام كلمة «كلمات» ؛ وسيأتى تفسير ذلك فى إبانه إن شاء الله .

وهذا السؤال لا يقل خطورة عن سابقه ؛ إذ يتصل أوثق الاتصال — فى رأينا — بمناط الخلط والاضطراب فى الفكرة التى دعا إليها الكاتب من تفسير إيقاع الشعر العربى على أساس نبرى . وقد وقع الخلط بين أمرين هما من التميز بمكان ؛ ونعنى بهما عمليتى الإنشاء والإنشاد فى الشعر .

إن إنشاء القصيدة ، بما فى ذلك التشكيل الوزنى ، هو عمل ينضاف إلى الشاعر ؛ فهو الذى يقوم بتنظيم السمات الصوتية على نحو

مقصود له ، وبذلك يتيح للمتلقى تنشيط ملكته الإبداعية ، وخلق مدركات جمالية كلية « جشطلتات » متنوعة ، ومن بينها جشطلتات الإيقاع . وفى هذه العملية يضطلع التشكل الوزنى بمهمة المثير ، ويكون للمدرك الكلى الذى يشكله المتلقى طبيعة الاستجابة . ولعل أهم سؤال ينبغى طرحه هنا هو : ما السمات التى يمكن للشاعر أن يعمل فيها بالتشكيل والتنظيم لتنتج جشطلتات الإيقاع ؟ وإذا علمنا أن الإيقاع نوعان : نموذج عام مشترك ، ثم تنويعات إيقاعية فردية ، أدركنا ما يمتاز به عمل الشاعر من حساسية ورهافة ومن المتوقع أن تختلف السمات التى هى موضوع التشكيل والتنظيم باختلاف نوعى الإيقاع وحساسية العلاقة بينهما .

هذا السؤال المهم يجيب عنه دى جروت ، فيقول :

« إذا عرَّفنا القصيدة بأنها عمل فنى أدبى ، أى أنها فن لغوى ، فسينشأ عن ذلك أن السمات التى تخضع للتشكيل الأسلوبى هى سمات اللغة التى كتبت بها القصيدة ، وأن جميع ما سوى ذلك ، كاللحن الذى يفترض أن تعزف به ، أو الطريقة التى تطبع بها على صفحات الورق ، كل أولئك ـــ مع كونه فى ذاته نوعا من التشكيل الأسلوبى ـــ لا ينتمى إلى القصيدة من حيث هى . . . وللأسباب نفسها لا يعد الإنشاد جزءا من القصيدة كما سبق أن عرَّفناها (قلت : أى بوصفها فنا لغويا) »[٦٣] .

لذلك يؤكد جاكوبسون أن السمات التى تخضع للتشكيل الوزنى هى السمات الفارقة distinctive features التى تميز النظام الصوتى فى اللغة المعنية . ولإيضاح هذه المقولة بالمثال نقول : إنه مادام البحر الطويل ـــ مثلا ـــ إطارا وزنيا عاما يضبط أحد التشكلات الوزنية التى كتب بها شعراء من مختلف أنحاء الجزيرة العربية فى القديم ، وعلى مدى تاريخ الشعر العربى منذ كان إلى يوم الناس ، هذا على اختلاف الزمان والمكان ، فلابد أن يستند هذا الإطار ، لا إلى سمة لغوية هامشية من فضلات السمات redundant features ، بل إلى سمة من السمات الفارقة التى هى معلم من معالم النظام الصوتى فى العربية ، ومن ثم تتمتع بصبغة عامة بما هى جزء من نظام ، بقطع النظر عن التحققات الفعلية التى يتجلى فيها هذا النظام على ألسنة المتكلمين على اختلاف الزمان والمكان .

تلكم الحقيقة تفرض علينا أن نجد جوابا علميا مقنعا عن السؤال التالى : هل يعد النبر من السمات الفارقة فى صوتيات العربية ؟ وعلى إجابة هذا السؤال يتوقف الكثير .

أما الكم فلدينا أكثر من دليل على أنه كان ـــ وما يزال ـــ مقولة فاعلة فى النظام الصوتى العربى . وأول هذه الأدلة التقرير الذى صاغ به ابن جنى العلاقة بين طوال الحركات وقصارها صياغة علمية دقيقة من الوجهة النظامية ، حيث قال[٦٤] :

« اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين ، وهى الألف والياء والواو . فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث ، وهى الفتحة والكسرة والضمة . فالفتحة بعض الألف ، والكسرة بعض الياء ، والضمة بعض الواو . وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة ، والكسرة الياء الصغيرة ، والضمة الواو الصغيرة . وقد كانوا فى ذلك على طريق مستقيمة . . . . ويدلك على أن الحركات أبعاض الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذى هى بعضه » .

والدليل الثانى هو كون الكم موروفيما فاعلا على المستوى الصرفى فى الحركات ، ومثاله : شَدَّ/شَادَّ ، قَتَلَ/قاتل ، قُتِلَ/قُوتِل .

والدليل الثالث يأتى من الأثر الدلالى للتضعيف ، ومثاله عَدَا/عدَّى ، كَلَم/كَلَّم ، بَذَرَ/بَذَّر . . . الخ .

والدليل الرابع هو كون الكم موروفيما فاعلا على المستوى الصرفى فى الصوامت ، ومثاله كَسَرَ/كَسَّر ، قَتَلَ/قَتَّل . . الخ .

هذا هو موقف العربية من الكم كما يقرره علماء السلف وواقع اللغة العربية . فماذا عن موقف أولئك العلماء من النبر ؟ إن الكاتب يتولى بنفسه الإبانة عن ذلك بقوله : **«إن اللغويين العرب قبل هذا القرن**[٦٥] ، **على الأقل أولئك الذين نعرف شيئا عن عملهم الآن ، لم يناقشوا قضية النبر فى العربية»**[٦٦] . ولو كان النبر مقولة فاعلة فى التمييز بين المعانى القاموسية على المستوى الصوتى ، أو المعانى الوظيفية على المستوى الصرفى لما فاتهم مناقشته ، كما لم تفتهم مناقشة مقولات الكم ، والهمس والجهر ، والتفخيم والترقيق ، والشدة والرخاوة ، وغيرها من المقولات الصوتية . بل إن النبر فى قراءة القرآن الكريم التى يقترحها أبو ديب معيارا لامتحان فرضياته المتعلقة بتحديد مواضع النبر ، على أساس أن قراءة القرآن ـــ على حد قوله ـــ **«ظاهرة مهمة جدا قد تكون الوحيدة التى احتفظت بخصائصها الإيقاعية عبر القرون»**[٦٧] . نقول حتى فى هذا المقام يلفت نظرنا أن علماء التجويد من السلف والخلف أولوا قضية الكم أعظم اهتمام ، وقسموا المد إلى واجب وجائز ثم إلى منفصل ومتصل ، واصطنعوا فى تحديده وسيلة العد بالأصابع ، على حين مروا بالنبر دون أن يعيروه أدنى التفات . وهذا من أظهر الأدلة على أن النبر ترك أمره للاختلافات القبلية بوصفه سمة إيقاعية فاضلة redundant . وهذه السمة لا تصلح بذاتها أساسا لإقامة نظام إيقاعى يتخطى حدود الزمان والمكان والفروق الاجتماعية والفردية . ولننظر فى واقع اللغة العربية من هذه الوجهة ، فسنجد أن قواعد النبر تختلف اختلافا مبينا باختلاف الأقطار والبلدان فى مشرق العالم العربى ومغربه ، بل هو حقيقة واقعة فى القطر الواحد ؛ ودع جانبا تاريخها المجهول فى تاريخ العربية الضارب فى أطباق الزمن ، فإذا صح ذلكم ـــ وهو صحيح ـــ وإذا كان الشعراء قد كتبوا جميعا فى تشكل وزنى واحد هو «الطويل» مثلا على اختلاف عصورهم وأقطارهم طوال ستة عشر قرنا ـــ فأنَّى يكون لهذا الطويل نموذج نبرى واحد ؟ وأنَّى يقام نظام إيقاعى واحد جامع لبحور الشعر المعروفة وتنوعاتها يعتمد النبر أساسا لكل ما يبدع فى كل منها من نتاج ؟[٦٨] .

ولم تكن هذه الحقيقة البدهية لتغيب عن فطنة الكاتب ، فقد أقرَّ بها ، وأحس أنها باب تهب منه الزوابع على فرضه . ومع ذلك ـــ ولا ندرى على أى أساس ـــ ظل على حماسته الشديدة له ، وثابر على إعلانه

إياه بديلا جذريا لعروض الخليل ، لكنه ما كان ليستطيع لهذه الحقيقة إنكارا ، ولا ليملك من سلطانها فرارا ، فهو يقول :

« إن فرضية النبر التى أقدمها هنا محاولة أولى لا أدعى لها الكمال ، بل إننى لواثق من أن ثمة عددا من النقاط فيها ما يزال بحاجة إلى تدقيق واستقصاء ؛ لكن الأمل بأنّ نشرها قد يثير الاهتمام والمناقشة والتتبع بشكل يؤدى إلى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين ، هو الذى يشجعنى على نشرها بهذا الشكل . ثم إن النبر ليس ظاهرة فردية ، وإنما هو ظاهرة ثقافية جماعية . ومن هنا قد يكون إحساسى بالنبر نفسه أمرا يشك فى سلامته . ولا يبقى إلا اللجوء إلى أكبر عدد ممكن من ردود الفعل لإعطاء الفرضية صيغة أكثر كمالا . من القضايا التى تحيرنى مثلا ، نبر الكلمة من الشكل (– – ٥ – – ٥) . إن قراءتى لها تتأرجح بين (– – ٥́ – – ٥) و (– – ٥ ٥́ – – ٥) . ولا شك أن عياد وأنيس ــ واللهجة المصرية ــ ينبرونها (– – ٥ ٥́ – ٥) . ولن يتاح للفرضية المقدمة أن تتخذ صورة نهائية قبل حل هذه المشكلة . ثم إن عملى على عدد من البحور ، مثل الخفيف والرمل ، كما أشير إلى ذلك فى الموضع الملائم ، متردد ولا نهائى »[69] .

قلت : وإذا كانت هذه الحيرة ملازمة للمعاصرين فى زمان حل فيه التقدم العلمى كثيرا من مشكلات الاتصال ، وحققت فيه تقنيات البحث العلمى النفسى واللسانى ما لم يتح لها بعضه فى تاريخها الطويل ، فما الظن بتحديد مواضع النبر فى التاريخ القديم ؟

إن الكاتب يحاول الالتفاف حول هذه المشكلة بقوله « ليس يكفى أن يكون النبر فاعلا أساسيا فى التكوين اللغوى لكى يكون بالضرورة هو الفاعل الأول فى الإيقاع الشعرى الذى تنتجه الفاعلية الشعرية للمتكلمين باللغة »[70] .لكننا نقول : لو أن هذه المقولة صحيحة فإن نقيضها لا يصح بحال ؛ أى أنه لا يمكن للنبر أن يكون الفاعل الأول فى الإيقاع الشعرى إلا إذا كان فاعلا أساسيا فى التكوين اللغوى . وهذا هو من أوليات المسائل فى دراسة الإيقاع .

ويستبين مما سبق علة ما أبداه جاكوبسون من حرص خاص على أن يؤكد فى درسه العروض أن الوحدة الفاعلة فى الأوزان هى الفونيم وليس الفون ، وأن السمات الصوتية الفارقة هى أساس بحور الشعر . أما ما سوى ذلك من سمات فواقع فى مجال الإنشاد لا محالة . وعلى ذلك كان لابد من التمييز ــ فى رأيه ــ بين عمل الشاعر وعمل المنشد ، أو بين التشكيل اللغوى للشعر بوصفه عملا فنيا لغويا ، والطريقة التى بها تنشد القصيدة أو تغنى أو تظهر مطبوعة على الصفحات[71] . إن إنشاد القصيدة بالمصطلح اللسانى حدث لحظى فردى من أحداث التحقق الفيزيقى . وفى عملية الإنشاد تتجلى خصائص التشكيل اللغوى القائم على استخدام السمات الفارقة ، كما تتجلى كذلك السمات الفاضلة والسمات التشكيلية configur- ational features[72] . ولابد من التمييز ــ حينئذ ــ تمييزا واعيا بين أنواع السمات التى يجرى تحقيقها من خلال الإنشاد ، الذى هو عمل إبداعى إلى حد كبير ، ويكاد ــ أحيانا ــ يستقل فيه المنشد بروايته وتأويله للعمل عن غيره من المنشدين . وتظل هذه المقولة صادقة حتى وإن كان المنشد هو عين الشاعر .

ولدينا فى الكتاب أكثر من نص هو برهان واضح على أن الكاتب لم يحفل بالتمييز بين الإنشاء والإنشاد ، على خطورته وأهميته لمنهجية البحث وطرق المقاربة والنتائج . منها ما يقوله فى معرض تفسيره النبرى للزحافات والعلل :

« حين ألقى الشاعر العربى قصيدة أو أنشدها ، والمتلقى جالس أمامه يصغى ، كان الشاعر ينشد الكلمات الواحدة تلو الأخرى حتى يأتى على الشطر الأول كله ، الذى تميز بوقفة أو علامات مميزة أخرى ، ثم كان الشاعر يتابع إنشاده للشطر الثانى من البيت ، والمتلقى منتش ملىء بالتعاطف مع الشاعر وعالمه . المتلقى ، على الأقل فى الحالات التى نعرفها ، لم يهب ليقول للشاعر : « ثمة شىء غريب هنا » بل تشرب القصيدة أو البيت بحس مباشر عفوى باتحاد الإيقاع فى الشطرين (أو الأبيات فى حالة القصيدة كلها) »[73] .

ويقوم جوهر البرهان فى النص السابق على الاستدلال بعملية الإنشاد على ما هو من صميم مجال الإنشاء من ظواهر تختص بالبنية اللغوية للشعر ، بما فيه البنية الإيقاعية للبيت أو القصيدة . أما أوضح نصوص الكاتب عبارة عن هذا الخلط والتمييع الكامل لهوية الدرس العروضى والإيقاعى فقوله :

« إن نمو تشكلات إيقاعية فى اللغة ليس نتيجة فورية لكون الكم ، أو النبر ، فاعلا رئيسيا فيها ، وإنما هو مرتبط ارتباطا وثيقا بمفاهيم متعددة ، منها ــ مثلا ــ مفاهيم عميقة التأثير حول طبيعة الشعر ، وعلاقته بالغناء والموسيقى من جهة ، أو بإيقاع اللغة اليومية (لغة الحديث والنثر من جهة أخرى) ، ثم بطبيعة الإيقاع فى الموسيقى ذاتها »[74] .

وفى هذا النص قليل من الحقيقة قد ضرب بكثير من المجاوزات التى تنتج بالضرورة تذويبا وتمييعاً لدراسة الإيقاع الشعرى ، بحيث ينداح فى دائرة عريضة ، ويدخل فيه ما ليس منه ، ويصبح الزعم بإمكان دراسته من فضول القول ، بل إن الحاجة إلى مثل كتاب الكاتب لتنتفى من الأساس .

وحاصل ما سبق من قول أنه لا وجود فى العربية لنظام إيقاعى نبرى حاكم على الأشكال العروضية كافة قديما وحديثا . وبه تنتفى الحاجة إلى التمييز بين النبر اللغوى والنبر الشعرى ، لانفكاك الجهة بينهما ، إذ تصبح العلاقة بينهما من ظواهر الإنشاد المتغيرة بحيث لا تشكل نظاما مهيمنا . على أن الكاتب يعتد بهذا التمييز ، ويعده عمود نظريته وجوهرها الذى لا تقوم إلا به . وقد أجاءَهُ هذا إلى الكلام فى أمر العلاقة بين نوعى النبر هذين . ومن حسن الحظ أن هذه العلاقة فى النظم الإيقاعية القائمة على النبر محددة على وجه لا خيار فيه للكاتب ولا لنا ؛ فالنموذج النبرى الإيقاعى لا يمكن أن يهبط على التشكل

الوزنى من السماء ، إنما هو تفريع على نظام النبر فى اللغة نفسها ، وتطويع له ، أو هو ــ بعبارة أخرى ــ تنظيم لإمكانات اللغة المتاحة فى هذا الباب على نحو مخصوص ، وعلاقته بالنبر اللغوى هى علاقة العدل بالأصل ، أو الانحراف بالنمط المعيارى . وإذن لا يصح فى هذا المقام قول الكاتب : « **يتوافر فى النظام الإيقاعى القائم على النبر ، إذن ، قالب خارجى يجب ملؤه عن طريق اختيار الكلمات التى يقع عليها نبر لغوى معين** »(٧٥) . ذلك أن هذا القالب الخارجى لا يمكن إلا أن يستمد ملامحه من نظام النبر فى اللغة العامة ، أو لغة الحياة اليومية ، ومن المحال ــ كما ذكرنا ــ أن يهبط على الشاعر من السماء ، أو أن يراه الشاعر فيما يرى النائم ، ثم يكون مطالباً على وجه الإلزام والوجوب ــ كما تقول عبارة الكاتب ــ بملئه عن طريق اختيار الكلمات(٧٦) .

كذلك من المحال أن يحدد النموذج النبرى الإيقاعى ابتداء وفى غياب النموذج النبرى الأصيل . وإذا كانت نماذج النبر اللغوى فى العربية موضع الخلاف والتباين ، وكانت واقعة خارج منطقة السمات الفارقة ، كان من أعسر العسر اختلاق النموذجين وتثبيتهما وتقنين العلاقة بينهما من عدم .

إن أبو ديب يقدم لحديثه هذا بمقدمتين صحيحتين . أما المقدمة الأولى فهى قوله : « **ترتبط قضية النبر فى الشعر جذريا بقضية النبر فى اللغة** »(٧٧) . وأما المقدمة الثانية فهى قوله « **ما لم تتضافر جهود اللغويين المعاصرين ، ويتمم بعضها بعضا ، فستظل مناقشة النبر الشعرى قاصرة لا تطرح نتائج مكتملة ونهائية** »(٧٨) . والنتيجة المنطقية التى تلزم عن هاتين المقدمتين هى أنه من المحال مناقشة ما يسمى بالنبر الشعرى فى غياب التحديد الواضح لنماذج النبر اللغوى . ولقد قال بذلكم محقا شكرى عياد فى عبارة جازمة هى قوله : « **إن مندورا لا يبحث الارتكاز أو النبر فى اللغة العربية ، بل يقفز رأسا إلى بحث الارتكاز الشعرى . وقد ظهر مما سبق أن الثانى منها لا يثبت إلا إذا ثبت الأول** »(٧٩) .

بيد أن أبو ديب ــ مع تسليمه بصحة المقدمتين ــ يشكك فى صحة النتيجة المنطقية التى لا محيص عن قبولها ترتيبا عليها ، فيقول فى معرض الرد على عياد : « **يصر عياد على أن مناقشة النبر الشعرى فى غياب تحديد تام للنبر اللغوى أمر مستحيل . لكن الأمر فى رأيى ليس على هذا الإطلاق** »(٨٠) . ثم يشفع قوله هذا بعبارة أحسب أن الظفر بمراده منها غير متاح لفقهاء العربية ، وتلكم قوله : « **إن المعرفة بوجود النبر اللغوى قد تساعد على مناقشة النبر الشعرى دون أن يكون لدينا تحديد مطلق للنبر الأول** »(٨١) . كذا يضمن الكاتب عبارته صيغة التمريض « قد يساعد » ، مع أن المعرفة بالنبر اللغوى لابد أن تساعد ــ على أى حال ــ فى معرفة النبر الشعرى لا محالة ، إن لم تكن هى المدخل الوحيد لمعرفة النبر الشعرى ، ذلك أنها مما لا يتم الواجب إلا به . وهذا تلاعب بالصياغة مستعلن . ثم إن العبارة يلتوى بها التركيب ليعكس التواء الفكرة ، لأنها تئول ، إذا أعدنا صياغتها ، إلى أن تكون : « إن المعرفة بوجود النبر اللغوى قد تساعد على مناقشة النبر الشعرى دون أن يكون لدينا تحديد مطلق للنبر اللغوى » . فهل يمكن أن يكون لمثل هذا الكلام معنى مستقيم ؟ وإذا كانت دراسة النبر اللغوى ــ على حد قول الكاتب ــ « **لم تصل حدا من الكمال يتيح لنا الاعتماد عليها اعتمادا مطلقا آمناً فى محاولة اكتشاف النبر فى الشعر ودوره فى خلق الإيقاع** »(٨٢) ــ فإن اكتشاف النبر الشعرى يكون أدخل فى باب المحال .

على أن الكاتب يحاول محاولة لا تخلو من طرافة ؛ فهو يريد أن يعكس القضية فيجعل من القالب النبرى الخارجى الذى افترضه تحكما ، واعتمده أنموذجا للنبر الشعرى ، وسيلة يمكن التوصل بها إلى تحديد النبر اللغوى ، فيقول : « **إذا قرر الآن أن قوانين النبر الشعرى المطبقة على التجارب صيغت على أساس إيقاعى ، ولم تستق وجودها من النبر اللغوى(؟!) (قلت الاستفهام والتعجب لى) ــ أمكن القول إن دراسة النبر الشعرى قد يضىء لنا جوانب مهمة من النبر اللغوى** »(٨٣) . وهكذا يريد الكاتب أن يحملنا على استخدام تصور مظنون فى الكشف عن أصل معدوم . مع أن طريق الوصول إلى هذا التصور المظنون ليست سهلة باعترافه ، إذ يقول معلقا على أبيات لورد زورث : **قد يوحى ما يقال بأن النبر الشعرى لا يمكن أن يحدد بطريقة دقيقة تكشف نماذجه مسبقا** (قلت : كذا ؛ وهى صيغة لا عربية لها) **على أساس من الوزن نفسه . وهذا الاستنتاج صحيح إلى حد كبير ، لكنه نسبى فى انطباقه على اللغات المختلفة . ثمة لغات ، كالعربية ، تخف فيها درجة اللامحدودية أعلى** (كذا أيضا ؛ وهى معاظلة ينكرها لسان العرب) » . كذلكم يقرر ، ثم يستثنى العربية دون مسوغ ، مع أن النقيض هو المتوقع ، لما تثيره دراسة ظاهرة النبر من صعوبات فى العربية لا نظير لها فى كثير من اللغات الأخرى(٨٤) .

٤ - ٣ : النبر اللغوى بين أنيس وأبو ديب .

قدم أنيس فى كتابه « **الأصوات اللغوية** » محاولة لتحديد أنواع المقاطع وقواعد النبر فى العربية . فلما أتى إلى دراسة « **موسيقى الشعر** » لم يعتد فيها إلا بالخصائص الكمية للمقاطع ، وأغفل ذكر النبر إغفالا تاما ، حتى إن عياد ليقول عنه إنه : « **لا يجعل للنبر دورا ثانويا كالدور الذى يعطيه للتنغيم** intonation »(٨٥) (**حاشية مهمة معترضة** : الحق أن دور التنغيم فى موسيقى الشعر عند أنيس ليس دورا ثانويا كما يقول عياد،بل هو عنصر رئيسى بنص كلامه . وهو عنده قسيم للخصائص الكمية فى نظام توالى المقاطع.ويكاد يكون التنغيم فى رأيه مساويا للإنشاد . وتنطوى فكرة أنيس هذه على خلط شديد بين أمور هى جد مختلفة . ولنا عليها تعليق مفصل ضمناه الحاشية ١٢٩ من هذا البحث) .

غير أن جميع من كتبوا فى تحديث العروض العربى من اللغويين والنقاد العرب أداروا مناقشاتهم فى قضية النبر على أساس من القواعد التى استظهرها أنيس . ذلكم ما فعله النويهى وعياد وأبو ديب . **فأما النويهى وعياد** فقد أوليا النبر اللغوى (أى ما يعرف بنبر الكلمة المفردة) جل اهتمامهما . وأما أبو ديب فقد انفرد بالكلام على نموذج نبرى مفارق ، أو قالب خارجى سماه النبر الشعرى ، وجعله خاصة للبحر من حيث هو ، ووسم إقامة نظام إيقاعى متناسق على أساس من النبر اللغوى وحده بالصعوبة أو الإحالة ، فقال : « **يصعب ، إن لم يستحل ، كما يحاول هذا البحث الحالى أن يظهر ، أن يؤسس نظام إيقاع متناسق على هذا النمط من النبر وحده** . (قلت : يعنى النبر اللغوى) »(٨٦) . وكذلك نفى عن هذا النبر قيامه بدور تأسيس

جذرى فى إيقاع الشعر العربى ، فقال : « لكن السليم الواضح هو أن النبر اللغوى لم يلعب فى الشعر العربى المتتج حتى الآن دورا تأسيسيا جذريا ، ولم يطور ليشكل نظاما إيقاعيا كاملا لهذا الشعر »[87] .

وقد أسلفنا القول فى غموض العلائق بين النبر اللغوى والنبر الشعرى عند أبو ديب ، لا فى مستواها النظرى المجتلب من المصادر الغربية فحسب ، بل فى تطبيقها المباشر على الشعر العربى كذلك . وقد بينا أن من أسباب الغموض أنه من المحال تتبع هذه العلائق فى جذورها الأولى منذ أقدم تاريخ معروف للشعر العربى إلى أن استقر تقنين العروض العربى على يد الخليل ، ثم إلى محاولات التحديث فى هذا القرن . وكون هذا من المحال هو ما يقرره أبو ديب بقوله :

« يستحيل علينا الآن أن ندرس النبر اللغوى كما وقع فى العربية قبل هذا القرن ، إلا إذا افترضنا أن النبر لم يتغير إطلاقا . كذلك يستحيل علينا أن ندرس النبر الشعرى كما تجلى فى إلقاء العرب للشعر قبل هذا القرن »[88] .

لذلك ينوه أبو ديب بجهد بعض اللغويين من العرب المعاصرين ، فى التفاتهم إلى قضية النبر على نحو فتح أمامه « أفقا جديدا ذا غنى كامن يجب ألا يغفل »[89] .

وقد كان لقواعد النبر كما حددها أنيس نصيب موفور من عناية الكاتب ، وكانت غايته الأساسية هى إثبات عدم صلاحية النبر اللغوى ــ طبقا لهذه القواعد ــ ليشكل نظاما إيقاعيا متناسقا فى الشعر العربى . وسلك الكاتب لإثبات ذلك سبيل الإتيان بأمثلة من الشعر العربى ، ووضع النبر على كلماتها المفردة بحسب قواعد أنيس ، ثم استكشاف ما يعرض لنموذج الإيقاع من عدم الانتظام والتناسق .

ونحن نتفق مع أبو ديب فيما انتهى إليه من أن تحديد النموذج النبرى وفقا لقواعد أنيس لا يؤدى إلى تشكيل نظام نبرى مطرد . أما الأسباب وما استولده الكاتب من نتائج فهى مناط الخلاف وموضع النظر .

لعل جانبا من هذه الأسباب ــ فيما نرى ــ يعود إلى قواعد أنيس نفسها . ونبدأ فنورد بعض الملاحظ على هذه القواعد . ويحسن أن نُذكّر هنا بأن ما نوجهه من نقد للقواعد ولطرق تطبيقها عند أبوديب ــ ومن قبله ــ إنما هو محاولة لكشف جوانب من القصور فى المنطق الداخلى للاستدلال . وهى محاولة لا يلزم عنها أى تغيير فى موقفنا من المسألة ، وجوهره أن النبر لا يمكن أن يشكل نظاما أساسيا للإيقاع الشعرى العربى . والآن لننظر فى الملاحظ الآتية على تقعيد أنيس للنبر .

(١) قواعد أنيس تنصرف إلى مستوى بعينه من مستويات الاستعمال اللغوى ، فى مكان بعينه ، وفى زمان بعينه ، فقد نص أنيس على أنه إنما يعنى العربية « كما ينطق بها القراء الآن فى مصر »[90] ، بل زاد الأمر تخصيصا بعد ذلك بقوله إن ما ذكره هو « مواضع النبر العربى » كما يلتزمها مجيدو القراءات القرآنية فى القاهرة »[91] أما عن موقف النبر فى العصور الإسلامية الأولى فقد ذكر أنه لا دليل يهدينا إليه ، كما نص أيضا على أن تحديد مواضع النبر فى اللهجات الحديثة قد يخضع لقوانين أخرى أرجأ القول فيها[91] . وليس فى ذلك من بأس ــ ولا ريب ــ فى كلام أنيس ، بل إن تحديد المستوى على هذا النحو من متطلبات الوصف اللغوى وتقاليده . أما البأس كل البأس ففى أن تعتمد هذه القواعد لتحديد مواضع النبر فى أبيات لطرفة وأبى فراس ، ليثبت الكاتب من هذا الطريق عدم صلاحيتها لتأسيس نظام إيقاعى متناسق ، ففى ذلكم ما فيه من التعميم بلا مسوغ .

(٢) التصنيف الكمى الذى اقترحه أنيس للمقاطع أو أقام عليه قواعده للنبر ، يأخذ فى الحسبان الكم الفونولوجى الوظيفى وليس الكم الفوناتيكى ، وليسا سواء . وليس فى كلام أنيس ما يشعر بأنه التفت إلى هذا الفرق ، بل إن ظاهر قوله يفيد أنه يقعد للنطق ، أى للكم الفوناتيكى[92] ، وهذا ما يرجح أن هذا التمييز ــ على أهميته ــ لم يكن واردا عنده .

ولما كان أبوديب ينظر إلى الكم والنبر من جهة الإنشاد ــ دون تمييز منه بين النظام والتحقق المادى ــ فقد كان التفاوت بين ما قرره أنيس وما استخرجه هو من قواعده واقعا لا محالة .

(٣) اعتمد أنيس فى تحديد مواضع النبر مفهوما يبدو للناس بادىء النظر بسيطا وتلقائيا وواضحا كل الوضوح ، مع أنه ــ فى حقيقة الأمر ــ مفهوم مائع يتلفع بألفاف من الغموض والالتباس لا يسهل رفعها . ذلكم حين أنبأنا أن تحديده لأنواع المقاطع ومواضع النبر كان دراسة لنسيج « الكلمة العربية »[93] . وما يتصوره قوم من وضوح فى مفهوم « الكلمة » هو وضوح زائف ؛ إذ ما الكلمة العربية التى يعنى ؟

الكلمة بالمفهوم النحوى ؟ وبذلك تكون اللام والكاف والباء التى للجر ، وضمائر الوصل ، وحروف العطف ، كلها كلمات . وإذا كان ، فهل تستقيم قواعده بهذا النظر ؟

أم هو الكلمة بالمفهوم المعجمى ؛ أى ما يقابل الوحدات المعجمية فى التحليل اللغوى lexemes ؟ وإذا كان ، فما مكان الزوائد وحروف المعانى والكلمات الوظيفية من هذا التصنيف ؟

أم هو الكلمة بالمفهوم الهجائى الخطى ؛ أى كل كم متصل من الحروف graphic continuum ؟ وإذا كان ، فما الموقف من الفاء وثم اللتين للعطف ؟ ومن اللام وإلى اللتين للجر ؟

أم هو الكلمة مرادفة لما اصطلح على تسميته بالمورفيم morpheme ؟ إن كان ، فهيهات للمفهومين أن يلتقيا ، وإذن لا يمكن لقواعده أن تستقيم بحال[94] .

لعل غموض استعمال مصطلح الكلمة أن يتجلى أوضح ما يكون فى قول أنيس : « والكلمة العربية مهما اتصل بها من لواحق (suffixes) أو سوابق (prefixes) لا تزيد عدد مقاطعها على سبعة . ففى كلا المثالين « فسيكفيكهمو » أو « أنلزمكموها » مجموعة مكونة من سبعة مقاطع[95] . فهل يمكن أن يعد أى من المثالين المذكورين كلمة ذات سوابق ولواحق فى التحليل اللغوى السليم ؟ إن أيسر النظر يهدى إلى أن كلا منهما هو جملة أعقد تركيبا من مثل « أقبل زيد » و « ضرب زيد عمرا » ، لاشتمالها على فعل يطلب مفعولين . وقس على ذلك أكثر أمثلته .

وإذا كان الاختلاط فى هذه المسألة قائما فى كتاب للغوى فحل مثل أنيس فإن وجوده وإنشاءه فى كتاب أبوديب غير مستغرب بقياس الأولى ، حتى إنه يكاد يفسد عليه مقولته كلها . وإنك لتراه فى حديثه عن النبر اللغوى يتصوره واقعا على « الكلمات المفردة معزولة عن أى سياق شعرى ، وقائمة بذاتها فى حالة وجودية يمكن أن تسمى مطلقة »(٩٦) ، كما أنه يحدثنا عن الكلمات «باعتبارها ذاتا مستقلة موجودة وجودا فيزيائيا كاملا »(٩٧) ، وعن الكلمات « فى وجودها القاموسى الصرف »(٩٨) ، أو بوصفها « كتلة مستقلة فيزيائيا ، لها حدان واضحان : البدء والنهاية »(٩٩).ثم إنك أيضا تراه يصوغ قواعد النبر بتحديد مواضعه على « الكلمات التى تتألف من النواة كذا وكذا »(١٠٠) . ويرى فى النواة الإيقاعية « تجسيدا لكلمة فى اللغة »(١٠١) ، ويعد حدثا لغويا مثل (كان منا) مكونا من كلمتين ولا ندرى على أى أساس ، مع أن (منا) عبارة تتركب من جار ومجرور(١٠٢) . وهو فى كل ذلك يجعل موضوع تحليله ما يسميه « الكلمة العربية »(١٠٣) ، معتقدا وجود مفهوم محدد أو مفروغ منه لمدلول هذا التعبير ، مع أنه يبدو فى بحثه هذا ــ وفى دراسة أنيس من قبله ــ بلا مدلول أصلا . وليس من المستطاع أن نعدد هنا على وجه الاستقصاء المواضع والمجالات التى استخدم فيها هذا المصطلح الزائف من كتابه ، وإن كانت تبلغ المئين عددا . وللقارىء أن يتصور ما ينشأ عن ميوعة مفهوم هذا المصطلح الجوهرى فى الكتاب من خلل فى الاستدلال ، وضعف فى البرهان وفساد فى النتائج . وحسبنا أن نورد هنا أمثلة قليلة نحتج بها لما ندعيه .

حين أراد أبوديب أن يستخدم القواعد التى وضعها أنيس ليحدد بها مواضع النبر فى بيتى طرفة وأبى فراس ، وليدلل على عدم صلاحية النبر اللغوى لإنشاء نظام إيقاعى طبيعى ــ جاء عمله مضطربا أشد الأضطراب ، لأسباب ؛ منها ما يرجع إلى صياغة أنيس نفسها ؛ ومنها ما يرجع إلى تفسير أبو ديب لمقولات أنيس . وتوضيحا للنوع الأول من الأسباب نذكر الأمثلة التالية . فلننظر كيف حددت مواضع النبر فى بيت طرفة :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد
تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

يبدأ الكاتب بتحليل « لخولة » (-/- ٥/-/-) فيقول : « يبدو فورا أن قواعد أنيس لا تسمح لنا بإدراك موقع النبر هنا . ولابد ، إذن ، من أخذ الكلمة « خولة » مجردة من اللام »(١٠٤) .

هذا الاضطراب الذى وقع فيه تحليل أبوديب عند تطبيقه لقواعد أنيس مرده إلى غياب التحديد الدقيق للمصطلح « كلمة » من حيث مفهومه وماصدقاته . وقد نشأ عن ذلك اضطراب فى اتخاذ القرار بشأن قول طرفة (لخولة) ، هل هو مركب من كلمة أم من كلمتين ؟ ثم هل يتغير الحساب لو أنه قال ــ مثلا ــ (إلى خولة) ؟ واضح أنه من الوجهة الصرفية والنحوية لا فرق بين القولين . أما إذا عددنا القول الأول كلمة والثانى كلمتين فقد استسلمنا لخداع الكتابة العربية التى لها منطقها الخاص فى معاملة (اللام) و(إلى) معاملتين مختلفتين من حيث الاتصال والانفصال فى الخط . على أن تحديد مواضع النبر فى ضوء التتابع المقطعى فى قول طرفة « لخولة » لن يتأثر بحذف اللام أو إبقائها ؛ فلم يكن ثمة داع لما أثير هنا من القول بالاضطرار إلى حذف (اللام) ، أو إلى حذف (الباء) أو (الكاف) فى مواقع مماثلة ، نحو (ببرقة) و(كباقى) . ثم إن هذا القول بالاضطرار إلى حذف مكونات الكلام ليستقيم للباحث تحديد مواضع النبر فيه هو قول لا يمكن قبوله والإذعان له ؛ فعلى الشعراء أن يقولوا ، وعلى الباحثين أن يتأولوا ، ولا حق للباحث هنا ، ناقدا كان أو لغويا ، فى حذف ولا فى إضافة .

وأما الاضطراب الراجع إلى تفسير الكاتب لمقولات أنيس ففى بيانه شىء من تفصيل .

يبدو أن الربط بين تحديد مواضع النبر وما سمى بالكلمة العربية عند أنيس هو خضوع لوهم تمكن بالعدوى من بعض اللغات الأوربية التى يقوم فيها النبر بدور فونولوجى أو صرفى على المستوى الوظيفى ؛ وهوما لانظير له فى العربية ، حيث يرتبط تحديد موضع النبر بتتابعات المقاطع فى الكلام المتصل . ومن ثم فهو لا يعترف بالحدود النحوية للمورفيمات . ولا يمكن بهذا الأساس أن يحدد موضع النبر على أساس من وجود «كلمة عربية » ، « ذات وجود قاموسى صرف » ، أو « قائمة بذاتها فى حالة وجودية يمكن أن تسمى مطلقة » ، أو « بحسبانها ذاتا مستقلة موجودة وجودا فيزيائيا كاملا » ، أو « كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدان واضحان : البدء والنهاية » . لا جود فى العربية لشىء من ذلك بإطلاق ، ومن ثم فإن هذا الفرض المتخيل عن استقلال ما يسمى بالكلمة المفردة فى هذا المبحث أمر لا جدوى منه ولا ثمرة له . وإذا كانت دعوانا هذه صادقة فى الكلام غير المنظوم فإن صدقها على المنظوم أوجب بقياس الأولى . وهنا تنتفى تلك الثنائية المفتعلة بين ما يسميه الكاتب نبر الكلمة المنعزلة وما يسميه النبر السياقى ، ومن ثم النبر الشعرى . ولا يوجد إلا تتابع الأنساق المقطعية فى المنثور والمنظوم . وهذا التتابع لا يعترف بحدود مزعومة بين ما يسمى كلمات مفردة مستقلة ، كما أنه لا يلتزم بحدود التفاعيل ومكوناتها ، إذ تنفك بينها الجهة ، ويصبح الكلام على توتر مزعوم بين نبر منعزل ونبر سياقى ضربا من محض الخيال .

ولا ريب أن أنيس ، وإن تمسك بتصور هلامى لما يسميه « الكلمة العربية » ، كان على علم بأن الكلام المتصل هو الذى يحكم النبر وانتقاله . وفى بعض أقواله ما يفيد ذلك بصريح العبارة(١٠٥) . أما أبو ديب فلم يعر هذا الفهم أذن انتباه حين حاول تطبيق قواعد أنيس على بيتى طرفة وأبى فراس . انظر إليه كيف يحلل قول طرفة (كباقى) إلى (-/- ٥/- ٥ -)،وقوله (الوشم) إلى (- ٥/- ٥/-) ، فافترض أن القاف متلوة بياء مد ، وأن (الوشم) تبدأ بهمزة قطع . وكذلك فعل مع (اليد) فى قول الشاعر (ظاهر اليد) . وانتهى به الأمر إلى وجود مفاصلة وبينونة كبرى بين التحليل والمادة موضوع التحليل ؛ أى أنه يحلل

نطقا هو فى حكم العدم . وآية ذلك أنك إذا قارنت بين تحليل الشطر الثانى من البيت كما أراده الكاتب ليخدد به مواضع النبر ، وتحليله الواقى بحقيقة النطق الطبيعى ، وجدت الصورة التالية :

تلوح كباقل وشمفى ظاهر ليدى

التحليل الطبيعى --ه- ---ه-ه -ه---ه-ه---ه --ه

تحليل أبوديب --ه- ---ه-ه- ه---ه -ه----ه---ه

ويَبِّنْ من المقارنة زيادة سبب خفيف ومتحرك لا مقابل لهما فى النطق ، أى أن تتابع الحركات والسكنات ، على ما يقول الخليل ، أو النوى الإيقاعية بمصطلح أبوديب ، لا ينتج شطرا من أشطار (التشكل الوزنى) أو (البحر) المعروف بالطويل .

وإذن ، فنحن نتفق مع الكاتب فى أن النبر اللغوى كما قعّد له أنيس ، سواء على مستوى الأنساق المقطعية أو ما شماه هو بنبر الكلمة المنعزلة ، لا يمكن أن يقوم عليه نظام إيقاعى متسق . أما أسباب ذلك ودواعيه فى رأينا فنوجزها فيما يلى :

(١) غموض صياغة القواعد عند أنيس .

(٢) طريقة تفسيرها لدى أبوديب .

(٣) افتقاد التحديد الواضح ــ لدى أنيس وأبوديب ــ لمصطلح (الكلمة) مفهوما وماصدقات .

(٤) تأسيسا على الغموض اللازم لمصطلح (الكلمة) نشأت ازدواجية مفتعلة بين ما سمى بنبر الكلمة المنعزلة والنبر السياقى ؛ إذ لا وجود لمعيار ظاهر منضبط لدى الكاتب يمكن على أساسه أن تحيز الكلمة المنعزلة . ومن ثم ليس فى الشعر أو الكلام المتصل إلا النبر السياقى (أى نبر الأنساق المقطعية) على التعيين ، إلا إذا استبدلنا مفهوم المورفيم بمفهوم الكلمة ، وأقمنا القواعد كلها على أساس جديد .

بيد أن عدم صلاحية النبر اللغوى بنوعيه لإقامة نظام إيقاعى ، لا يصلح مقدمة يرتب عليها الكاتب ميزة لصالح ما سماه بالنبر الشعرى فى معالجة الأوزان . وسنمحض الفقرة التالية لمناقشة العلاقة بين هذين النوعين من النبر كما يتصورها الكاتب .

٤ ــ ٤ : عن « النبر اللغوى » و « النبر الشعرى » عند أبو ديب .

أراد أبو أديب أن يقدم بين يدى تقعيده للنبر الشعرى تقعيدا للنبر اللغوى يستبدله بتقعيد أنيس . وهو لا يربط تقعيده للنبر اللغوى بالمقطع ـ كما هوشأن اللسانيين ـ بل بما يسميه النوى الإيقاعية . يقول أبو ديب :

> « ستقدم فرضية أولى فى طبيعة النبر اللغوى النابع من التركيب النووى **للكلمات** (؟) ، تتخذ شكلا مبسطا ، ثم تفصل فى تحليل النبر الواقع على الوحدات الإيقاعية فى الشعر العربى ، باعتبارها تتابعات نووية ، وما يصدق عليها يصدق على **الكلمات العربية المفردة** (؟) ذاتها بنسبة عالية ، إن لم يكن إطلاقا »[١٠٦] .

والحق أن لهذه النوى الإيقاعية فى « نظريتى أبو ديب »[١٠٧] قصة طريفة ؛ فلقد بدأها مبشرا بأن « البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة (؟) باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن / فاعلن) بتحولاتها الممكنة »[١٠٨] .

وحين أوغل الكاتب قليلا وجد أن هذا القول لا يستقيم فى كل حال ؛ فقد برز فى هذا المقام بحران يتحديان هذه المقولة فى عناد ، وهما من آصل البحور وأعرقها فى الشعر العربى ، ونعنى بهما الكامل والوافر[١٠٩] . هذا ، ويزداد المشكل صعوبة بالنظر إلى اختلاف الأعاريض والأضرب فيهما جميعا . لذلك اضطر الكاتب للالتفاف على مقولته بطرق عدة :

منها ، الاعتراف بنواة إيقاعية جديدة هى (فَ) فاقدة ساكنها[١١٠] .

ومنها ، حسبان (ــ ــ) شكلا متحولا للنواة (ــ ه)[١١١] . وقد أخفى تحت هذه الصياغة الذكية اعترافا صريحا بالسبب الثقيل وبالزحاف ، على الرغم من علو نبرته فى الهجوم على الزحاف الخليلى ، وسخريته المرة من العروض الذى يبحث عن شمعة ثالثة ، ومن المفهوم الأخلاقى للزحاف . وكل ما فعله الكاتب هو أن سمى الزحاف بالتحول ، وجعل الأصل عدلا والعدل أصلا[١١٢] .

ثم إن الكاتب حين اشتد إيغاله فى غَيَابة البحث رأى أن الأَوْلى عدم تقسيم (مُتَفَا) إلى (فَ / عِلُن) ، بل الاعتراف بنواة إيقاعية قائمة برأسها وجعلها (عِلَتُن) . وبذلك أضيفت إلى النواتين الإيقاعيتين اللتين قدمتا على أساس أن فى استخدامها الحل الذهبى لوصف جميع البحور الستة عشر بسهولة مثيرة ـ نواة ثالثة هى (علتن) . وهكذا يكون الكاتب قد أضاف إلى اعترافه بالسبب الثقيل اعترافا بالفاصلة الصغرى . يقول أبو ديب : « ينبغى إذن إعادة صياغة الأساس النظرى المطروح . . . لنقرر أن الإيقاع فى الشعر العربى ينبع من الحدوث التتابعى لا ثنتين من ثلاث نوى مكونة ، هى : (ـ ـ ـ ه) (ـ ـ ه) (ـ ه) »[١١٣] .

ثم إن الكاتب يَبْدَهُنا بنواة إيقاعية رابعة . ولكنه يحاول أن يُمِرّها على استحياء وفى كلمات قلائل فيقول : « من التتابعات الحركية ذات القرار النغمى فى العربية تتشكل النوى الإيقاعية (ـ ـ ه / ـ ه / ـ ـ ـ ه) ويمكن تشكل (ـ ـ ـ ـ ه) لكن ورودها فى الشعر نادر »[١١٤] . وفى إحالة إلى حواشى البحث فى هذا الموضع يذكر أن هذه النواة الرابعة « كثيرة الورود فى الشعر الأحادى (قلت : يعنى ما شاعت تسميته بالشعر الحر) . ولذلك وجب أن تعتبر نواة لها القيمة[٤] فى تحليل نماذج هذا الشعر ، وهى تشكل وحدة بنفسها »[١١٥] . وهكذا ينضاف إلى الاعتراف بالفاصلة الصغرى اعتراف جديد بالفاصلة الكبرى ، فلم يبق من أسباب الخليل وأوتاده وفواصله إلا الوتد المفروق . وليس الكاتب فى رفضه بأول[١١٦] .

وعلى أى حال يمكننا أن نضرب صفحا عن هذه العدولات قائلين إن النوى الإيقاعية هى على أرجح الأقوال عند الكاتب ثلاث (فا) و (علن) و (علتن) . والآن لننظر فيما وضعه للنبر اللغوى من قواعد .

يقرر أبو ديب أن[١١٧] :

(١) الكلمات التى تتألف من نواة واحدة (ـ ه) و (ـ ـ ه) **لا تحمل نبرا محددا وهى مفردة .**

(٢) الكلمات التي تتألف من النواة (- - - ٥) يمكن أن تنبر بإحدى الطريقتين (×- -ˆ٥) (ˆ- - ×٥) .

ويرد على القاعدين سالفتى الذكر ملاحظ نراها خطيرة . أولها ، استخدام المصطلح الزائف « كلمة » أساسا للتقعيد . وثانيها ، أن القاعدة الأولى لا تصدق إلا على المورفيمات وحيدة المقطع (- ٥) . أما المورفيمات ثنائية المقطع (- - ٥) فلا يمكن أن يصدق عليها وصف الكاتب « إنها لا تحمل نبرا محددا وهي مفردة » ؛ فحيث تتعدد المقاطع لابد أن يتفاوت النبر . وثالثها أن القاعدة الثانية تقترح نبر المورفيمات التي لها الوزن العروضي (- - - ٥) بطريقتين مختلفتين . ولا ندرى أهذا الاختيار عند الكاتب حر أو مشروط ، فإن كان مشروطا لم يبين شروطه ، وإن كان حرا ، أفلا يسلم ذلك إلى ميوعة النماذج ؟

أما القاعدة التي اقترحها للكلمات (؟) التي تتألف من اجتماع نواتين من النوى الثلاث فلا تسلم له على إطلاقها ؛ حيث يرى وجوب وضع النبر القوى على الجزء السابق للنواتين (- ٥) أو (- - ٥) إذا وقعتا في نهاية الكلمة (؟) ؛ ذلك أن في نبر التابع (- ٥ + - - ٥) اختلافاً وتنوعاً ، حيث ينبر بالطريقة (- ٥ˆ + ×- ٥) أو بالطريقة (-٥ˆ+×- ٥) على حسب التوزيع الجغرافي أو الاجتماعي للتنوعات اللغوية في مصر على سبيل المثال ، ودعك من التنوعات الأخرى المبثوثة في سائر بلاد العرب .

وباستثناء حالات معدودة لا خلاف فيها بينه وبين أنيس إلا في الصياغة نجد سائر قواعد النبر اللغوى المقترحة من الكاتب ظنية احتمالية :

_ « ففي التتابع (- - - ٥ - ٥ - ٥) يذكر أنه « يصعب تحديد طبيعة النبر في هذه الكلمة (؟) الآن . ما يقال هنا اقتراح مبدئي لا يدعى له الصحة المطلقة » .

_ وفي الصيغ (قلت : لا أدرى لم عدل عن مصطلح (الكلمة) إلى استخدام مصطلح (الصيغ) ؟ وهل هما عنده سواء ؟ وإذا لم يكونا فأى فرق بينهما ؟) التي ترد فيها (- - ٥) مرتين يقول : « يبدو أن الكلمة (قلت : هذا عدول جديد عن العدول) يمكن أن تحمل نبرين قويين كذلك »[١١٨] .

_ أما عن الصيغ (؟) التي تتألف من (- - - ٥) بالإضافة إلى نواة ثانية (- ٥) فيقول : « يبدو أنها تحمل نبرين قويين »[١١٩] .

وهكذا تتأرجح جميع القواعد في يده لتصبح طيعة ذلولا عند ستخدامها في تحديد ما سماه النبر الشعرى ، ثم لكى يرتب على ذلك ما يسميه بالتوتر والانسجام بين النبرين[١٢٠] .

ونخرج مما سبق بأن تسمية هذه القواعد بالقوانين فيها قدر من الترخص لا يستهان به ، وأن كثيرا مما اقترحه لا يسلم له ، لاختلاف النماذج النبرية بين العرب المعاصرين في مختلف أقطارهم ، وعلى اختلاف العوامل الاجتماعية الفاعلة في سلوكهم اللغوى . أما وقوع هذه الاختلافات في أغوار التاريخ السحيق فهو أوجب بقياس الأولى .

وإذا انتقلنا إلى تقعيد أبو ديب للنبر الشعرى وجدناه يسوق « القوانين » الآتية[١٢١] :

(أ) « النواة (- ٥) وحدة مستقلة قائمة بذاتها ، قد يكون كلها كم محدد[١٢٢] . وهذه النواة في حالتها المفردة لا تتلقى نبرا محددا ، وتظل عائمة تنتظر تبلور دورها الإيقاعي في السياق الكلى للتشكل .

(ب) النواة (- - ٥) هي أيضا وحدة مستقلة قائمة بذاتها . . . وهي لا تتلقى نبرا محدداً ، بل تظل عائمة تنتظر دورها الإيقاعي في السياق لتكتسب نبرا معينا .

(جـ) النواة (- - - ٥) نواة قلقة ، لها خصائص شخصية متميزة (؟) . والميزة الأساسية لـ (- - - ٥) هي أنها يمكن أن تنبر بطريقتين :

جـ . ×- ^- - ٥

جـ . ^- ×- - ٥

وهي أيضا عائمة إلى أن يتبلور دورها الإيقاعي في سياق التشكل الكلى » .

وهكذا ينتهي الأمر إلى تعويم شبه كامل للنبر اللغوى والنبر الشعرى جميعا ، على نحو يجعل من الكاتب سيد القرار في كل حال . وهو ما تجلى واضحا في المآزق ، حيث يفلح في اقتحام العقبة حينا وتتأبى عليه في أكثر الأحيان .

راجع الاقتباسات الآتية :

_ « يبدو أن المشكلة لن تحل إلا بوضع نبر قوى على (- ٥) الثانية مما يبرز التوتر الداخلي الجذرى في هذا الشكل »[١٢٣] .

_ « تعقيد الرَّمل أساسى وعميق . وأود أن أوكد أن الفرضية المقدمة هنا مبدئية »[١٢٤] .

_ « بصورة مبدئية أقترح أن نموذج النبر فيه (قلت : يعنى في الرَّمل) هو . . . »[١٢٥] .

_ « لكن عملى على هذا البحر (قلت : يعنى الخفيف) لم يصل بعد إلى نتائج يمكن أن توصف بالصحة المطلقة ؛ ولابد من دراسة أعمق له . إن القراءة التقليدية التي تملأ الذهن للقصائد المشهورة التي تنسب إلى الخفيف تجعل من الصعب اكتشاف نموذج النبر فيه بهدوء .

« آمل أن تقود الدراسة الدقيقة في المستقبل إلى نتائج أكثر سلامة »[١٢٦] .

_ « يعتقد هذا الكاتب (قلت : يعنى نفسه) أن هذا يصدق على الشعر العربي بشكل عام ، مع أن تأكيد هذا الأمر يستحيل إلا بعد تحليل آلاف الأبيات . من الشيق أن يقوم عدد من الباحثين بدراسة إحصائية لهذه النقطة من أجل الوصول إلى حكم له طبيعة استقرائية شمولية »[١٢٧] .

والطريف أن الكاتب ، إذ يقترح هذه القواعد ، يقرر أنها تصلح أساسا لفهم إيقاع الشعر العربي ، « ولا ينبغي أن ترفض إلا إذا ثبت علميا أنها خاطئة » . وهذه العبارة الزاجرة غريبة حقا ؛ إذ من المعروف بداهة أن البينة على من ادعى ، وأن عليه هو أن يثبت صحتها أولا قبل أن يَجْهَد الآخرون فى إثبات خطئها . ومع ذلك فقد ثبت فى حقها الخطأ والتردد بأكثر من دليل .

ومن الملحوظ أن القراءات التى لا تسلم زمامها فى يسر وإسماح لما سنه الكاتب من « قوانين » ابتكرت لها مقولة فضفاضة لا يمكن أن تعاير بمعيار ثابت ، أو تناط بوصف ظاهر منضبط ؛ وهو ما سماه ارتباط النبر الشعرى بالتجربة النفسية .

يقول الكاتب :

« النبر الشعرى ، كما أشارت الدراسة ، ليس نمطا آليا (ميكانيكيا) خالصا تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية على الشعر ؛ أى أن النبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة ؛ وإنما له جانبه الحيوى الذى ينبع من التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعرى »[١٢٨] .

ثم يمضى الكاتب فى التدليل على ما ذهب إليه بإيراد معالجة ذاتية ، انطباعية وغير موفقة ، لأمثلة من الشعر ، مريدا بذلك إثبات السلامة هذه المقولة ، على ما فيها من اضطراب وعدم اتساق . فما تلكم التجربة التى يعنيها الباحث ؟ هل التجربة هنا مضافة للشاعر ؟ فأنى لنا أن نقتحم أعماقه لنكشف عن أبعاد التجربة التى تجعلنا نؤثر نبرا على نبر ؟ وهل أوْصى الشاعر قارئه باصطناع طريقة بعينها من طرق الأداء تكون أدل على مراده ؟ ولو أنه كان فعل ، أترى ذلك ملزما لكل قارىء لشعره لا يتعداه ؟ وإذا كان اقتحام الأعماق مستحيلا ، وكانت وصية الشاعر فى حكم العدم ، كما أنها ليست ملزمة حتى فى حال وجودها ، فإذن هى التجربة كما يتصورها ويعيد تركيبها قارئه . وإذا صح ذلكم ـ وهو صحيح بلا ريب ـ كانت القراءة ضربا من التأويل مضافا إلى القارىء لا إلى الشاعر . ولا يمكن ـ فى هذا المقام ـ أن تستثنى قراءةٌ قراءةً ، ولا أن يكون الخلاف بينها بالصواب والخطأ .

كذلك فإن القراءة لا تتحقق إلا من خلال الإنشاد بالقوة أو الإنشاد بالفعل . وحينئذ نكون فى مواجهة الإنشاد . والإنشاد توقيع وليس إيقاعا[١٢٩] ، أى أنه تحقيق خاص للإمكانات الإيقاعية المتاحة فى النص ، تتشكل به بما هى مدركات كلية « جشطلتية » لدى المنشد . وهذه المدرَكات الكلية مادتها عناصر الإيقاع العام بإمكاناتها وتحولاتها المتاحة ، وعناصر الإيقاع التى يسعى الشاعر إلى تشكيلها باستخدام إمكانات اللغة ونظامها . ومن هنا حق لها أن تختلف وتتباين دون أن تتدابر أو تتناقض ؛ لأنها مدركات ذاتية وليست موضوعية . ويكون النبر ـ فى إيقاع الشعر العربى ـ من الخصائص الفاضلة redundant التى يمكن لها أن تسهم فى تشكيل مدرَك كلى يتحقق من خلال أداء فيزيقى لخطى تبرز به نماذجه وتكويناته . وذلك على أساس أن النبر خاصية إنشاد لا إنشاء . وحين نصل إلى هذا الأفق الرحيب الممتد تكون مهمة العروضى واللسانى قد انتهت لتبدأ مهمة الناقد . وتصبح قراءة النص الشعرى نقدا ، ونقده قراءة . وتكون القراءة عملا إبداعيا موازيا لإبداع المنشىء ، وقادرا على إبراز عناصر وتكوينات ونسب وعلاقات ربما لم تخطر لمنشىء النص ببال .

بمثل ذلك يمكن للمفاهيم أن تدق ، وللمصطلح العلمى أن يستخدم على وجهه الصحيح ، ولوسائل البحث أن تختار على بينة ، ولمجالات الدرس والنظر أن تنماز ، فإذا هى تتكامل دون أن تختلط ، وتتضافر دون أن تشتبه . ولو أن الكاتب وقف بفرضية النبر فى الإيقاع العربى عند حدودها ، ووظفها فى مجال النظر النقدى الذى هو بها أشبه ، لما جاوز الصواب أو جاوزه الصواب . ولكنه ركب بها مركبا صعبا ، وابتنى بذلك ناطحة من ناطحات السحاب على أساس من الإسفنج . ولقد هممنا أن نوجز فى كلمات قلائل تقويم هذا الجهد الدءوب المشكور على أى حال ، فلم نجد أبلغ من كلمات للكاتب نفسه ضمنها نقده لمقالة فايل ، وفيها يقول :

« **تجسد دراسة فايل مثلا أعلى لفكرة تبرق فيها التماعة مفاجئة قد تكون جذرية الأهمية ، وقد تعِد ، إذا استخدمت بحذر وهدوء تامين ، بالكشف عن آفاق خصبة . لكنها تبعثر وتضيع ، إذ يسمح لها الباحث بالطغيان الكاسح ، ويعتبرها ، فى فورة من النشوة والحماسة ، الضوء الكاشف الساطع الوحيد** »[١٣٠] .

تُرى ، لو أننا استبدلنا فى هذا النص اسما مكان اسم ، أنكون بذلك قد أبعدنا فى الغلط ، وركبنا مراكب الجُور والشطط ؟ لا نظن .

الحواشي والمراجع

١ ـ عنوان الكتاب كاملا هو : « فى البنية الإيقاعية للشعر العربى.نحو بديل جذرى لعروض الخليل ، ومقدمة فى علم الإيقاع المقارن » ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ديسمبر ١٩٧٤ .

٢ ـ أنيس (إبراهيم) « موسيقى الشعر » ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٢ .

٣ ـ عياد (شكرى محمد) « موسيقى الشعر العربى ـ (مشروع دراسة علمية) » ، دار المعرفة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، نوفمبر ١٩٧٨ .

٤ ـ أبوديب : ٤٦ .

٥ ـ السابق : ٢٣٠ .

٦ ـ نفسه .

٧ ـ نفسه .

٨ ـ نفسه : ٢٤٠ .

٩ ـ أورد Seymour Chatman عدداً من التعريفات للإيقاع لكل من Sonnenschein و H. C. Warren و Aristoxenus ثم قدم شرحا مطولا

لتعريف Warren . كما توجد محاولات مشابهة تضمنها كتاب D. W. Harding . والقاسم المشترك بين هذه التعريفات هو النظر إلى الإيقاع على أنه سلسلة من الأحداث تتكرر في زمان ، ويفصل بينها فاصل زمني معين ، أو مجموعة من الفواصل الزمنية ، تنتج في عقل المتلقي إحساسا بالتناسب بين الأحداث ، أو مجموعات الأحداث التي تتشكل منها السلسلة . أما معالم الأحداث فتتمثل في الأصوات أو تجمعات الأصوات أو الحركات العضوية أو غير ذلك . ويرجع لمزيد من التفصيل إلى فصلين بعنوان :

"The Nature of Rhythm" في كل من :

— S. Chatman, "A Theory of Meter,", Mauton, and Co., 1965, pp. 17 — 29.

— D. W. Harding, "Words into Rhythm", Cambridge University Press, 1976, pp 1 — 16.

١٠ ـ أبو ديب : ٢٣١ ـ ٢٣٢ .

١١ ـ Chatman, op. cit, p. 12

١٢ ـ يعرف أبو ديب : (٢٢٢) النظام الإيقاعي القائم على النبر بأنه « قالب خارجي يجب ملؤه عن طريق اختيار الكلمات التي يقع عليها نبر لغوي ، والتي يحقق تتابعها النموذج المطلوب للنبر » .

١٣ ـ أبو ديب : ٤٥ ـ ٤٦ .

١٤ ـ من أمثلة التوظيف النقدي للزحاف ما علق به محمد غنيمي هلال على بيت أبي العلاء :

عـللاني فـإن بـيض الأمـاني
فـنـيـت ، والـظلام لـيس بـفـاني

حيث يقول إن « المد في الكلمة الأولى من السطر الأول يناسب شكواه إلى صديقيه من نضوب آماله ، على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثاني من المد لتحاكي انقضاء الآمال ؛ فإنها تقع سريعة في النطق لتدل على الفناء السريع « لبيض الأماني » . والكلمتان الأخيرتان يمتد فيهما الصوت ليحدث تضادا في النطق بينهما وبين « فنيت » ؛ ففي السطر الثاني يدل انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة ، ليعقبها المد في كلمتي « الظلام » و« بفاني » ليوحي الصوت إيحاء قويا بأن هذا الظلام ممتد لا نهاية له » .

وهذا تخريج طيب فيما يبدو لنا . راجع أمثلة أخرى في « النقد الأدبي الحديث » ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٤٦٥ وما بعدها .

١٥ ـ أبو ديب : ٢١١ ، ويضيف الكاتب هنا بين قوسين (واليوناني في اقتراح مبدئي) . وهو أمر لا يعنينا هنا ؛ فما نحن وشعر يونان إذا كنا ما نزال في حيرة مطبقة من أمر الإيقاع في شعر العرب .

١٦ ـ السابق : ٩٥ .

١٧ ـ السابق : ٢١٥ ـ ٢١٦ .

١٨ ـ السابق : ٢٨٣ .

١٩ ـ السابق : ٣٠٦ .

٢٠ ـ السابق : ٣٢٧ .

٢١ ـ عياد : ٥٠ .

٢٢ ـ أبو ديب : ٣٢٨ .

٢٣ ـ السابق : ١٩٦ .

٢٤ ـ السابق : ١٩٧ ـ ١٩٨ .

٢٥ ـ السابق : ١٩٦ .

٢٦ ـ السابق : ١٩٨ .

٢٧ ـ السابق : ٢١٠ .

٢٨ ـ حين نورد مصطلح « العروض العربي » مجردا من كلمة « علم » أو غير مقرون باسم الخليل فإنما نعني الظاهرة العروضية العربية ؛ أي إيقاع الشعر العربي بإطلاق ، لا خصوص نظام الخليل .

٢٩ ـ يراجع في شرح مفهوم الإيقاع البصري :

Henry Lanz, "The Physical Basis of Rhyme", Stanford University Press, 1931, pp. 202 - 3.

٣٠ ـ أبو ديب : ٢٣٠ ـ ٢٣١ .

٣١ ـ للمصطلح Morphology مدلولات تختلف بين علوم النبات واللسانيات على سبيل المثال . وكذلك الأمر بالنسبة للمصطلح metalanguage ؛ إذ يرتبط بعدد من المدلولات في مجالات معرفية متنوعة ؛ بل إن المصطلح الأخير - ومثله مصطلح formant - تختلف مدلولاته داخل إطار اللسانيات - باختلاف مستويات التحليل . ويراجع تفصيل هذه الفروق في المعاجم اللسانية المعتمدة ، ومن بينها :

A. R. K. Hartmann and F. C. Stork: "Dictionary of Language and Linguistics ", Applied Science Publishers LTD, 1972.

٣٢ ـ أبو ديب : ٢٠٢ .

٣٣ ـ السابق : ٢١١ .

٣٤ ـ السابق : ٢٠٩ .

٣٥ ـ انظر :

Peter B. Denis and Elliot N. Pinson, "The Speech Chain "Bell Telephone Laboratories, Anchor Science Study Series, 1973, P. 85.

وأيضا مصلوح : « دراسة السمع والكلام » ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٣١٦ .

٣٦ ـ انظر : إرنست بولجرام : « مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام » ، ترجمة سعد مصلوح ، مكتبة دار العلوم ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٩٦ ؛ وأيضا :

M. A. R Gleason Jr., "An Introduction to Descriptive Linguistics", Halt, Rinehart and Winston, 1974, pp. 4 — 6.

٣٧ ـ هذه المعلومات متاحة في كثرة من الكتب المتخصصة في علم الصوتيات ، نذكر منها في العربية على سبيل المثال :

ـ عبد الرحمن أيوب : « الكلام ؛ إنتاجه وتحليله » ، جامعة الكويت ، ١٩٨٤ ، ص ص ٢٢٩، ٢٣٦ .

ـ إرنست بولجرام : المرجع السابق ذكره ، ص ص ٢٠ ـ ٣٤ .

ـ مصلوح : المرجع السابق ذكره ، ص ص ٣٧ - ٤٩ .

وانظر بالإنجليزية :

— B. Malomberg; "Phonetics", Dover Publications Inc., 1963, pp. 74 — 5

(وفيه حديث مفصل عن الفرق بين الكم الذاتي اللغوي والكم الموضوعي) .

— Denis and Pinson; op. cit, pp. 21 — 4; 41 — 6.

— Gleason; op. cit. pp. 357 — 63.

٣٨ ـ Chatman, op. cit, p. 14.

٣٩ ـ Ibid, pp. 21,42.

٤٠ ـ J. E. Wallace Wallin, "Experimental Studies of Rhythm and Time ", **Psychological Review, XVIII, (1911)**, p. 108

والنص مقتبس من : Chatman, p. 21

٤١ ـ Chatman, p. 22.

٤٢ ـ Ibid., p. 105.

٤٣ ـ أبو ديب : ٢٠٩ .

٤٤ ـ Chatman, p. 95.

٤٥ ـ A.W. De Grost; "Phonetics and Aesthetics of Poetry", in B. Malmberg (ed), "**Manual of Phonetics**", Amsterdam, 1968, P. 544.

٤٦ ـ انظر بولجرام : ص ٢٥١ ، ٢٥٦ .

٤٧ ـ « صَدْر العِلْم » هي العبارة العربية الأرومة عن ما يسمى في لغة المترجمين « الخلفية العلمية » . وقد نبهني إلى هذه العبارة الطريفة

تلميذى وصديقى السيد عبد اللطيف الفكى ، وعنه أخذتها ، فله شكرى .

٤٨ ــ نعنى بعمل فايل :

G. Weil: "Arūd". in Encyclopaedia of Islam". new edition. E. J. Brill. Leiden. 1960. pp. 667 - 677.

وانظر لنا ـ فى هذا المقام ـ مقالا بعنوان : « فى مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن فايل » ، مجلة فصول ، مج ٦ ، ع ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ص ٢٠٤ ــ ٢١٧ .

٤٩ ــ عنوان العمل كاملا هو :

Zaki N. Abdel — Malek : "Towards a New Theory of Arabic Prosody"

وقد نشر بمجلة « اللسان العربى » التى يصدرها مكتب تنسيق التعريب بالرباط ، على عددين هما :

مج ١٨ ، ج ١ ، ١٩٨٠ ، ص ص ٧٤ ــ ١٠٨ .

ومج ١٩ ، ج ١ ، ١٩٨٢ ، ص ص ٦٥ ــ ٧٦ .

٥٠ ــ أبو ديب : ٥٤٣ .

٥١ ــ السابق : ٢١٨ .

٥٢ ــ السابق : ٢٢٠ .

(٥٣) انظر الحاشية ٣٧ من هذا البحث .

(٥٤) لا ندرى سر اللجوء إلى هذه المعاظلة والتعقيد فى ترقيم الشواهد والأشكال والجداول فى الكتاب ؛ وهى تبدو للقارئ منذ الصفحات الأولى للكتاب حتى يفرغ منه . وربما كان التخفف منها ـ فى ظننا ـ أدعى لإيلاف القارئ .

(٥٥) أبو ديب : ٢٢٠ ـ ٢٢١ .

(٥٦) انظر على سبيل المثال :

— Malmberg: (Phonetics) . p p . 80 — 1

— Gleason ; p . 28 .

وأيضا : مصلوح : ص ٢٦٤ ـ ٢٦٦ .

(٥٧) أبو ديب : ٢٢٢ .

(٥٨) السابق ، ٢٢٣ .

(٥٩) مصلوح : ص ٢٧١ ـ ٢٧٢ ، وبوجرام : ٥٥ .

(٦٠) بوجرام : ص١٥٨ ـ ١٦٠ .

(٦١) عن نوع الحركة انظر :

Peter Ladefoged ; "Elements of Acoustic Phonetics) . The University of Chicago Press, Seventh Impression . 1971 . p p . 26 — 7 .

(٦٢) Denis and Pinson . op . cit . p . 134 ff .

(٦٣) De Grost; p. 537.

(٦٤) ابن جنى (أبو الفتح عثمان) : « سر صناعة الإعراب » ، ج ١ ، بتحقيق مصطفى السقا وآخرين ، ط ١ ، مصطفى البابى الحلبى مصر ، ١٩٥٤ ، ص ١٩ ، ٢٠ .

(٦٥) قلت الأولى : أن يقال : « إلى ما قبل هذا القرن » .

(٦٦) أبو ديب : ٢٨٩ .

(٦٧) السابق : ٦٦ .

(٦٨) يذهب عباد إلى « أن النبر فى اللغة العربية ليس صفة جوهرية فى بنية الكلمة العربية ، وإن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها » . ويقرر أن القائلين بالأساس النبرى لإيقاع الشعر العربى مطالبون بإثبات « أن النبر يؤلف عنصرا جوهريا فى بناء كلمات اللغة العربية ، أو ـ بتعبير سابير ـ صفة حركية فى نظامها الصوتى » . ويؤكد عباد أيضا أن أحداً ممن ادعى هذه الدعوى لم يتمكن من إثباتها فى الدراسات السابقة التى تناولها فى كتابه » . (عباد ٣٩ ، ٥٣) .

قلت : وتلكم مقالة حق ، نضيف إليها أن ذلكم لم يثبت أيضا من الدراسات اللاحقة ، ومن بينها كتاب أبو ديب .

(٦٩) أبو ديب : ٣٣ .

(٧٠) السابق : ٢١٧

(٧١) De Grost, op . cit .. p. 524.

(٧٢) Ibid .

(٧٣) أبو ديب : ٢٣٨ .

(٧٤) السابق : ٢١٧ ـ ٢١٨ .

(٧٥) السابق : ٢٢٢ .

(٧٦) ثمة إجماع على أن النماذج الإيقاعية فى الشعر هى تنظيم وتكثيف للإمكانات الإيقاعية فى الكلام اليومى المعتاد . ويرى دافيد أبركرومبى أن هذه الحقيقة هى العلة الكامنة وراء ما نلاحظه من أن الشاعر ليس بحاجة إلى أن يتعلم العروض لكى يصير شاعرا ؛ فهو سابق للعروض كما يقول أبو العتاهية .
انظر فى هذه المسألة :

— Harding ; op . cit . . pp. 17 — 8 .

— D . Abercrombie ; "A Phonetician's View of Verse Structure") . in (Studies in Phonetics and Linguistics) . Oxford Univ. Press . 1965 . p .18 .

(٧٧) أبو ديب : ٢٨٩ .

(٧٨) السابق .

(٧٩) عياد : ٤٠ .

(٨٠) أبو ديب : ٢٩٠ .

(٨١) السابق .

(٨٢) السابق : ٢٨٩ .

(٨٣) السابق : ٢٩١ .

(٨٤) السابق : ٣٠٧ .

(٨٥) عياد : ٥٠ .

(٨٦) أبو ديب : ٩ .

(٨٧) السابق .

(٨٨) السابق : ٢٩١ .

(٨٩) السابق : ٢٨٩ .

(٩٠) أنيس (إبراهيم) : « الأصوات اللغوية » ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٩ ، ص ١٧١ .

(٩١) السابق : ١٧٣ .

(٩٢) يقول أنيس : «واللغة العربية حين النطق بها (قلت : التأكيد لنا) تتميز فيها مجاميع من المقاطع ، تتكون كل مجموعة من عدة مقاطع ينضم بعضها إلى بعض ، وينسجم بعضها مع بعض . . . الخ » (الأصوات اللغوية : ١٦١) .

(٩٣) أنيس : الأصوات اللغوية ، ١٥٩ ـ ١٧٧

(٩٤) انظر عرضا مستفيضا لما بذله اللسانيون من جهود ومحاولات لتعريف الكلمة ، وما وجه إلى تعريفاتهم من نقد فى : حلمى خليل : « الكلمة ؛ دراسة لغوية ومعجمية » ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ص ١٥ ـ ٢٠ .

(٩٥) أنيس : « الأصوات اللغوية » ، ص١٦٢ ، ويلاحظ أن أنيس وإن أدار كلامه كله فى النبر والمقطع حول « الكلمة العربية ونسيجها » لم يقدم أى تعريف علمى تصورى أو إجرائى لما يعنيه بمصطلح « الكلمة » . ولا نجد له فى هذا المقام إلا قوله : « ينقسم الكلام العربى إلى تلك المجاميع من المقاطع ، وكل مجموعة تسمى عادة بالكلمة (التأكيد لنا) . فالكلمة فى الحقيقة ليست إلا جزءا من الكلام ، تتكون عادة من مقطع واحد أو عدة مقاطع وثيقة الاتصال (؟) ، ولا تكاد تنفصم أثناء النطق (؟) ، بل تظل متميزة واضحة فى السمع (؟) . ويساعد بلا شك على تميز تلك المجاميع معانيها المستقلة (؟) فى كل لغة » . قلت : وهذا كلام سائب لا ضابط له ، ولا طائل تحته . وأحرى بما أقيم على أساسه من مناقشة وتعقيد أن يصيبه من الاضطراب والخلل شىء كثير ، وقد كان .

(٩٦) أبو ديب : ٩ .

(٩٧) السابق : ٣٠٩ .

(٩٨) السابق : ٣١٧ .

(٩٩) السابق : ٢٣٠ .

(١٠٠) السابق : ٣٢٠ .

(١٠١) السابق : ٣٨٥ ، ٤١٨ .

(١٠٢) السابق : ٤٢٤ .

(١٠٣) السابق : ٢٩٥ .

(١٠٤) السابق : ٣٩٤ .

(١٠٥) يراجع حديث أنيس عن انتقال النبر في « الأصوات اللغوية » ، ص ١٧٦ ، ١٧٧ .

(١٠٦) أبو ديب ، ٣٠١ .

(١٠٧) الحق أن كتاب أبو ديب يشتمل على فرضيتين ؛ إحداهما فرضية التفسير « النبري » للإيقاع ؛ والأخرى فرضية التفسير « النووي » . ويصرح أبو ديب بإمكان انفصال الفرضية الأولى عن الثانية قائلا : « إن رفض تقبل فرضية النبر . . . لا يعنى بالضرورة انهيار هذا النظام ؛ إذ يمكن اتخاذه بديلا لعروض الخليل على أسس لا يدخل النبر فيها » (ص ٣٤) .

وإذن فهما نظريتان لا نظرية واحدة . والتسليم بقوله هذا يؤدى إلى الاعتراف بأن الفرضية التي طرحها في الفصل الأول قائمة على أساس الكم وحده ، وهو ما دعا إلى إلغائه ، ثم عاد فطالب بدراسته على أساس جديد (يعني فكرة النوى الإيقاعية) (٢٠٨) . والحق أن الكم هو الكم ، وأن الخطأ في مطالبته بإلغاء الكم قد عرض له من جراء حمله الكم العروضى على الكم الموسيقى ، ومن تجاهله لاختلاف أنواع الكم : بين ذاتى وموضوعى ؛ وبين نسبى ومطلق ؛ وبين فونانيكى وفونولوجى ، على ما تبينا .

(١٠٨) أبو ديب : ٤٨ .

(١٠٩) يمثل الكامل والوافر مشكلة حقيقية لكلتا الفرضيتين اللتين طرحهما أبو ديب . انظر ص ص ٣١ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٥٣ ، ٥٦ـ ٥٧ ، ٦٤ ـ ٦٦ ، ١٥٠ ، ٢١٧ ـ ٢١٨ .

(١١٠) أبو ديب .

(١١١) السابق : ٦٦ .

(١١٢) الهجوم على مقولة الزحاف والعلة في الكتاب بمناسبة ولغير مناسبة على نحو يجاوز الدفاع المشروع عن الرأى إلى دائرة الإملال والإضجار . والكاتب يربط الزحاف والعلة بالمفهوم الأخلاقي للكمال والنقص ، علما بأن ذلك لا يطرد عند أهل العروض . كما يقرن هجومه في غير مرة بالسخرية من العروض الباحث عن شمعة ثالثة ، والمتوهم للتحولات الشبحية . والطريف أن مفارقة النموذج النظرى للواقع والأداء هو قاسم مشترك بين الخليل وفايل وابو ديب ؛ إذ يعترف ثالثهم بثلاثة أشكال للبحر : التقليدى ، والجديد ، والشكل الشعرى (أى المستعمل بالفعل) . ويظهر ذلك جلياً من الجداول المتضمنة في الفصل الأول . انظر ص ص ٤٢ـ ٤٥ ، ٤٩ـ ٥٢ ، ٥٥ ، ٧٨ ، ٢١٧ ـ ٢١٨ ، ٣٨٥ .

(١١٣) أبو ديب : ٥٣ .

(١١٤) السابق : ٧١ .

(١١٥) السابق : ١٠٠ .

(١١٦) انظر مناقشة أنيس للتفعيلتين : (مفعولات) و(مستفع لن) في « موسيقى الشعر » ، ص ص ٩٠ ، ١٢١ .

(١١٧) أبو ديب : ٣٠٢ .

(١١٨) السابق : ٣٠٣ .

(١١٩) السابق : ٣١٥وما بعدها .

(١٢٠) السابق : ٣٣٢ .

(١٢١) قلت : يقول أبو ديب عن هذه « النواة » إنها « قد يكون لها كم محدد » ـ كذا بصيغة التمريض . وهذا ـ في حسباننا ـ قول عجيب ؛ إذ لا مندوحة لهذه النواة أو لغيرها من أن يكون لها كم محدد على وجه اللزوم ، بما هى امتداد في الزمان نطقا ، وفي المكان خطا .

(١٢٢) أبو ديب : ٣٤٨ .

(١٢٣) السابق : ٣٤٨ ـ ٣٤٩ .

(١٢٤) السابق : ٣٤٩ .

(١٢٥) السابق : ٣٥١ .

(١٢٦) السابق : ٣٧٣ .

(١٢٧) السابق : ٣٣٥ .

(١٢٨) السابق : ٣٥٣ ـ ٣٦٣ .

(١٢٩) يرى أنيس أن « موسيقى الشعر العربى تتكون من عنصرين رئيسين : .
(١) ذلك النظام الخاص في توالى المقاطع .
(٢) مراعاة النغمة الموسيقية الخاصةintonation في إنشاده .

ويعنى أنيس بالنغمة « تلك الصفة الموسيقية التي تميز الشعر حين ينشد من النثر حين يقرأ قراءة عادية » . ويضرب لذلك مثلا : انظر الآية الكريمة : « فأصبحوا لا يرى إلا مساكنهم » ؛ فإنها من ناحية نظام توالى المقاطع توافق شطرا من أشطر البسيط ، فإذا اقتبست في شعر شاعر من الشعراء وجب أن تنشد بنغمة موسيقية (والتأكيد لنا) تخالف القراءة العادية ، وتخالف الترتيل القرآني . فليس ترتيب المقاطع هو الصفة الوحيدة التي يتكون بها النظم ، بل لا بد معها ، حين الإنشاد ، من مراعاة نغمة موسيقية خاصة « intonation » (موسيقى الشعر : ١٥٠ـ ١٥١) .

أما عن النبر فإن أنيس لا يرى فرقا بين النماذج النبرية في الشعر والنثر . يقول : « والذى نلحظه في نبر الشعر أنه يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر . غير أننا حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة ، وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر (السابق : ١٦٨) .

وهكذا يعلى أنيس من قيمة التنغيم في تشكيل النظم ، ويرى أن « الإنشاد لا يتم بمجرد مراعاة التفاعيل في الوزن ، أو إعطاء النبر حقه من الضغط ، بل لا بد مع هذا من النغمة الموسيقية » (السابق نفسه) ـ ويشبه الأوزان ـ التفاعيل والنغمة الموسيقية بالرجل والمرأة ؛ « فلا يتم الإخصاب إلا بالاثنين » (السابق : ١٧٠) ، ويجعل المرجع في الحكم على صحة النغمة الموسيقية أو نشوزها « إلى الأذن المرهفة والمدربة على التمييز بين النغمات » (السابق نفسه) .

وواضح من ذلك كله أن أنيس يجعل الإنشاد عنصرا رئيسيا من عناصر تشكيل النظم ، كما أنه يكاد يسوى بين الإنشاد والتنغيم .

ويعنينا في هذا المقام استظهار الحقائق التالية :

١ ـ أن للتشكلات الإيقاعية وجودا في العمل الشعرى بما هو نص لغوى . وهذه التشكيلات عمل يضاف إلى الشاعر ويختص بصنعة الإنشاد عنده . ووجودها متميز عن عملية الإنشاء ولا يتوقف عليها ، وإن كان يتحقق بصورة مختلفة من خلالها . أما مادة هذه التشكلات فهى الخصائص المميزة لنظام اللغة التي يكتب بها العمل الشعرى . ومن ثم فإن خلط الأمرين على هذا النحو لا يجوز ، من حيث إن التشكلات الإيقاعية في الإنشاد قابلة للتشخيص والفحص في ذاتها ، حتى قبل أن تحقق من خلال الإنشاد .

٢ ـ أن التنغيم ليس مساويا للإنشاد ، وما هو إلا عنصر واحد من عناصر كثيرة ، بل إنه ليس بأهمها ولا أعظمها تأثيرا .

٣ ـ أن الصعود والهبوط في التنغيم منفك عن اختلاف درجات العلو في الأداء ؛ أى أن نموذج التنغيم الواحد يقبل حدوث تنوعات عظيمة في درجات الإسماع التي نعبر عنها فيزيقيا بالشدة ، وإدراكيا بالعلو .

٤ ـ إن خصائص التحققات للفونيمات الجزئية segmental phonemes بنوعيها ، الصوامت والحركات ، ذات دور فاعل في تشكيل خصائص الإنشادلايمكن إغفاله .

٥ ـ أن أنيس يجعل من إطالة النطق بالبيت نتيجة مباشرة للضغط على المقاطع المنبورة . وليس هذا حتما ولازما ؛ إذ إن الإطالة والتقصير يرتبطان مباشرة بعامل آخر هو عامل التزمين tempo (أى توزيع الكم المطلق توزيعا تناسبيا) . وهذا العامل لا يرتبط بالنبر أو التنغيم على وجه الضرورة واللزوم ؛ فهو فاعل بنفسه ، وفاعل بغيره ، وأهميته في الإنشا تفوق التنغيم بلا جدال .

٦ ـ أن النبر الجملة (أى نبر التأكيد emphatic stress) قد أغفل دوره تماما ، سواء عند أنيس أو أبو ديب ، مع العلم بأنه وسيلة مهمة لإبراز نماذج الإيقاع ، كما أنه وسيلة المنشد لعرض تأويله للنص . ونلحظ هنا أن أنيس لم يعرض له بذكر ، أما أبو ديب فيسميه « النبر البنيوى » . وقد خفيت علينا الحكمة من هذه التسمية . وهو يصرح بإغفاله ويعده من المرجئات التي تحتاج مزيدا من الدراسة ، وما أكثرها في كتابه . (يقول أبو ديب : أما

النبر البنيوى فإن دوره من التعقيد بحيث يصعب تحديده الآن ، واستقراء النماذج التى يشكلها ، وامتحان إمكانية إقامة نظام إيقاعى للشعر على أساسها . لـذلك لن ينـاقش الآن ، وستؤجل دراسته إلى مجال آخـر » ص ٣١١) .

ونخلص مما سبق إلى أن الإنشاد ليس مساويا للتنغيم ، بل إن التنغيم ليس أهم العوامل الفاعلة فى تشكيله . ويكون الإنشاد بذلك عملية مركبة ، تدخل فى تشكيلها عوامل وكميات صوتية وأدائية مختلفة ، تتداخل تأثيراتها بحيث يشكل بعضها بعضا ، كما تشكل فى مجموعها الطابع الخاص المميز لمنشد بعينه ، لعمل شعرى بعينه ، فى لحظة بعينها .

(١٣٠) أبو ديب : ٤٠١ .



البطل والرواية: الإبداع الأدبى فى «الجنوبى»

فدوى مالطى - دوجلاس

إن نص عبلة الروينى «الجنوبى : أمل دنقل»[1] نص مبدع وخلاق وفى غاية الأهمية للناقد ؛ فهو يحكى لنا قصة قد تكون مألوفة فى بعض النواحى .

وهى قصة لقاء وزواج وموت مأسوى . لكن «الجنوبى» يعالج هذه العناصر بطريقة مثيرة وإلى حد ما غير مألوفة . ومن ثم فإن هذه العناصر تمتلك مدلولاً جديداً يعطى نص «الجنوبى» نوعاً من التوتر الداخلى ذا حدة خاصة ، يرتفع به فوق مستوى الذكريات العادية .

وكما سوف يصبح واضحاً من تحليلنا ، فإنه لا حيلة لنا فى أن نرى «الجنوبى» لا بوصفه شهادة فحسب للشاعر العظيم الراحل ، أمل دنقل ، من وجهة نظر زوجته ، ولكن بوصفه عملاً أدبياً يمتلك خصائص تجعله عملاً فنياً مستقلاً يبرز منفرداً بوصفه عملاً أدبياً ناضجاً .

ويدخل هذا الكتاب بطبيعة الحال فى إطار نوع أدبى معين ، يختص بالمذكرات الشخصية التى تدور حول شخص ما ، غير المؤلف . فنحن إذن لسنا بإزاء ترجمة ذاتية أو حتى ترجمة عادية لمؤلف ما ، بل بإزاء نوع خاص من المذكرات . هذا بالرغم من أن الترجمة الذاتية والمذكرات ، بوصفهما نوعين أدبيين يتقاربان إلى حد كبير ، لأنهما مبنيان على التجربة الشخصية ، وعلى معرفة المؤلف/الراوى . ويدل على هذه المعرفة عادة استخدام ضمير المتكلم[2] . وبذلك تخلق المذكرات والترجمة الشخصية كلتاهما ميثاقاً خاصاً بين القارىء والنص[3] . والواقع أن هناك توتراً فى «الجنوبى» بين هذين النوعين الأدبيين . ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من المذكرات الشخصية ليس بقليل فى الأدب العربى فى القرن العشرين ؛ إذ نجد عدة كتب يدور كل منها حول شخصية بارزة فى الأدب العربى . ويستطيع أى قارىء أن يلاحظ هذه الظاهرة عندما يتفحص بدقة التراث الأدبى . فلدينا ـ على سبيل المثال ـ ذكريات ثروت أباظة حول طه حسين[4] ، وكتاب عبد الغفار مكاوى عن صلاح عبد الصبور[*] . وبما أن دراستنا هذه سوف تعالج كتاب عبلة الروينى فليس من المناسب ـ أو من الواجب ـ أن نقدم قائمة بهذه الكتب ، بل يكفينا أن نشير إلى وجودها .

ولكن كتاب عبلة الروينى يدخل فى إطار مختلف ؛ إطار المذكرات التى يكتبها قرين موضوع الذكريات أو قرينته . وتختلف العلاقات الزوجية ، بطبيعة الحال ، عن علاقة الصداقة أو الرفقة ؛ إذ إن الزواج يخلق نوعاً من الروابط ليس لها وجود فى علاقات الصداقة ، وإن كانت هذه حميمة للغاية . وهذه الروابط الزوجية تختلف عن روابط الصداقة . وهذا الاختلاف اختلاف نوعى بطبيعة الحال ، لا يتعلق ـ بالضرورة ـ بدرجة التقارب . وكما سوف نرى ، فإن خصائص هذه العلاقة الزوجية تمثل ، فى الواقع ، أهم العناصر وأبدعها فى عمل عبلة الروينى .

ومن هنا يمكننا أن نقول إن نص « الجنوبى » يشبه نص سوزان طه حسين « معك » ، الذى يقدم إلى القارىء مذكرات المؤلفة عن عميد الأدب العربى[٦] . وسوف لا نهتم فى هذه الدراسة بمقارنة شاملة بين نصى الزوجتين ؛ بل يكفينا أن نقول إن « الجنوبى » يختلف عن « معك » من وجوه . الاختلاف الأول ، وهو الأكثر سطحية ، أن نص سوزان طه حسين مكتوب باللغة الفرنسية أصلاً ثم ترجم إلى اللغة العربية . فإلى حد ما ، إذن ، نستطيع أن نقول إن النص يضع نفسه فى إطار تراث الأدب الفرنسى ؛ وهذا بالرغم من أن موضوع « معك » أديب عربى عظيم . لكن هذا الاختلاف بين الكتابين ـــ من وجهة نظر النوع الأدبى أو بناء النص ـــ هو الأقل أهمية . لقد كان من الواجب على سوزان طه حسين ، عندما قررت أن تكتب مذكرات عن زوجها الكاتب ، أن تواجه اختيارات وقرارات أساسية ، ترتبط بالعلاقة بين نفسها بوصفها الكاتبة ، وزوجها بوصفه المكتوب عنه . وقد واجهت عبلة الروينى ، بطبيعة الحال ، هذه المسائل نفسها .

ونستطيع أن نشير أيضا إلى اختلاف آخر بين النصين من خلال عنوانى الكتابين ؛ فعنوان « معك » يدل على وجود شخصية أخرى تتعامل مع موضوع الكتاب ؛ وهذا يتضح من خلال حرف الجر « مع » وضمير المخاطب . ونلاحظ الظاهرة نفسها فى العنوان الفرنسى « Avec Toi »[٧] . وكما أوضح إميل بنفينيست (Emile Benveniste) فإن وجود ضمير المخاطب (هنا من خلال الـ « ك ») يخلق نوعاً من العلاقة المتبادلة مع الضمير « أنا » (أو المتكلم النحوى) ، حتى إن لم يكن هذا الضمير الأخير موجوداً فى النص بشكل واضح[٨] . وهذا يعنى أن الصوت الروائى « أنا » (وهو صوت زوجة البطل) موجود حتى فى عنوان الكتاب بسبب الـ « ك » . ونحن بذلك نواجه ، إلى حد ما ، شخصيتين فى عنوان الكتاب ، هما بطل النص وراويته . وبالإضافة إلى ذلك فإن حرف الجر « مع » يدل على نوع من الارتباط بين الشخصيتين . ومن ثم فإن الشخصيتين المرتبطتين ، وهما الزوجان ، موجودتان ضمنيا فى عنوان الكتاب نفسه . ويدل الـ « أنت » (ضمير المخاطب) فى العنوان ، بداهة ، على شخصية مخاطبة . ويشير هذا الضمير فيما هو مألوف إلى القارىء ؛ لكنه من الواضح أنه فى هذا الحال يدل على موضوع الكتاب ، طه حسين . ومن ثم فإننا نصبح ، على وجه التقريب ، مستمعين لحوار بين سوزان طه حسين وزوجها الراحل . ويمتلك عنوان النص أهمية كبيرة للغاية ؛ لأنه ـــ كما أثبته الأديب والناقد الفرنسى ألان روب جرييه (Alain Robbe—Grillet) يمثل بداية النص الحقيقية ؛ إذ تكون كلمات العنوان هى الكلمات الأولى التى يقرؤها أى قارىء للنص[٩] . ومن ثم يؤثر العنوان على توقعات القارىء لطبيعة النص .

ووجود الشخصيتين ، أى البطل والراوية ، فى « معك » مهم أيضا ؛ لأننا نصادفه فى الصفحة الأولى من الكتاب (وفى عدة أماكن أخرى من النص) ؛ فبعد فقرتين مقتبستين فى بداية النص (الأولى من الكتاب المقدس ، والثانية لنزار قبانى) ، نجد كلمات البطل قائلا : « إننا لا نحيا لنكون سعداء » . ويلى هذه الجملة مباشرة رد فعل الراوية : « عندما قلت لى هذه الكلمات فى عام ١٩٣٤ أصابنى الذهول »[١٠] .

ونستطيع أن نستخرج من هذه البداية النصية نقاطا عدة . أولا ؛ أن أولى كلمات النص منسوبة إلى البطل ؛ فالبطل إذن يملك صوتاً فعالاً فى النص ، أو ، بعبارة أخرى ، يمتلك وجوداً لا يشكل مجرد موضوع للكتاب ، بل يظهر كذلك بوصفه متكلماً فعالاً فيه . وثانياً ؛ تحفل الجملة التالية فى النص بالمعانى ؛ إذ إنها تدل أيضا على علاقة الشخصيتين التى قد أوضحناها فى تحليلنا للعنوان . وبذلك يدفع نص « معك » بطله إلى أمام ، حيث يصبح صوتاً مهماً فى النص .

وعنوان الكتاب الثانى ـــ أى « الجنوبى : أمل دنقل » ـــ لا يشير إلا إلى شىء واحد هو الشاعر ، موضوع الكتاب . ومن ثم نتوهم نحن القراء أننا بإزاء شخصية واحدة مستقلة،هى شخصية الشاعر أمل دنقل . وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا العنوان ـــ الذى لا يمتلك أى إشارة واضحة إلى شخصية أخرى[١١] ـــ يدل على أن النص سوف يهتم بتقديم موضوعى لبطله . ويغذى نص عبلة الروينى هذا التوهم ، حيث يبدأ الكتاب بقطعة نصية ليوسف إدريس ، تلعب دور الرثاء لأمل . ويلى هذه القطعة ذلك العنوان الغامض : « البديل عن الانتحار » ، فى حين يبدأ الفصل الأول على النحو التالى :

« تأخذ محاولة العثور على مدخل حقيقى لشخصية أمل شكل الصعوبة حين نصطدم فيه بعالم متناقض تماماً ، يعكس ثنائية حادة كل من طرفيها يدمر الآخر »[١٢] .

ويقود هذا أولاً إلى الظن بأن الكتاب عن الشخصية ؛ أمل دنقل . حتى الراوية نفسها تبدو كأنها تحاول أن تقدم إلينا الرؤية الصحيحة والموضوعية لهذه الشخصية . ولكننا سوف نثبت من خلال تحليلنا لكتاب « الجنوبى » أن هذه الموضوعية ليست إلا حيلة أدبية تساعد على خلق التوتر النصى الذى يسهم فى جاذبية الكتاب ؛ إذ إن النص يتركز لا على شخصية أمل دنقل وحسب ، بل على شخصية عبلة الروينى أيضا .

والواقع أن العلاقة بين الزوج والزوجة فى « الجنوبى » أهم من العلاقة نفسها فى « معك » . وينشأ الاختلاف بينهما من أن هذه العلاقة قائمة فى بداية نص « معك » ، ومن ثم يعالجها النص آنيا (synchronically) ، فى حين يعالجها نص الجنوبى زمانياً (diachronically) . إن أهم موضوعات كتاب عبلة الروينى هو تكوين الزوجين . والواقع أن كثيراً من العبارات المستخدمة فى جملة النص الأولى تنطبق بشكل أفضل على أمل وعبلة . والـ « ثنائية » فى الكتاب بأكمله ، والـ « عالم » الـ « متناقض » هما فى الحقيقة للشخصيتين وليس لأمل وحسب . حتى الضمير « نحن » المستتر الذى يدل فى هذه الحال على المؤلفة ، يعرض لنا شخصيتين ، أو لأقل ـــ بعبارة أخرى ـــ إن قطعة البداية التى تتركز حرفياً على شخصية واحدة ، تنذر بالثنائية التى سوف تسود الكتاب بأكمله .

وهنا لابد أن نتساءل : هل من المشروع أن نعالج هذا النوع من المذكرات كما نعالج أى نص أدبى آخر ؟ أليس من المحتمل أن الحوادث الحقيقية تقيد المؤلف ؟ وألسنا ـــ حقاً ـــ أمام نص بسيط يقدم جزءاً من قصة حياة قد لا يمتلك أهمية إلا من منظور السيرة فحسب ؟ لكن الملاحظات السابقة،والمقارنة بين نص سوزان طه حسين ونص عبلة الروينى قد أوضحتا أن المذكرات ، بما هى نوع أدبى ، لا تحرر المؤلف من الاختيارات الماثلة أمام مؤلف أى نص أدبى آخر . إن النص الأدبى

الواعي بذاته ــ كنص عبلة الروينى ــ يتضمن اختيارات أدبية فى تطور الحبكة وتقديم الشخصيات وأنواع الرواية والصور الأدبية ، إلى آخره .

وثمة عناصر تنبهنا إلى كون نص « الجنوبى » عملاً فنياً وأدبياً . ومن أهم الأمثلة على ذلك مفارقات زمنية (anachronisms) ؛ بمعنى أن النص يقدم إلينا حوادث فى مكان ما فى أثناء تطور السرد . ومن الواضح أن هذا المكان غير مناسب للوقت الحقيقى الذى وقعت فيه هذه الأحداث . وقد أشار الناقد الفرنسى جيرار جينيت (Gerard Genette) إلى هذه الظواهر الأساسية النصية عندما وضع فرقا بين القصة (histoire) ــ وهى مجموعة الأحداث وترتيبها كما حصلت ، أو كما كان فى إمكانها أن تحصل ــ والسرد (récit) ؛ وهو الترتيب النصى للأحداث كما تظهر فى النص . ومن الواضح أنه ليس من الواجب أن يوافق السرد القصة ، والعكس صحيح[١٣] . إننا نقرأ ــ على سبيل المثال ــ فى الفصل الرابع من كتاب عبلة الروينى مرثية فاروق شوشة لأمل دنقل[١٤] . ولم تكتب هذه المرثية بطبيعة الحال فى ذلك الوقت ، بل بعد وفاة الشاعر أمل دنقل ، التى تمثل فى حد ذاتها نهاية الكتاب .

وليس من الواجب أن تشير هذه المفارقات الزمنية فى النص إلى أحداث سوف تقع فى المستقبل ، بل من الممكن أن تشير أيضاً إلى أحداث قد وقعت فى الماضى بالنسبة للقصة (بمعنى جينيت) . إننا نقرأ ، على سبيل المثال ، عن تحليل الدم الذى يحدد نوع السرطان . وحينذاك يقدم إلينا السرد تفسير الطبيب لعملية الجراحة الأولى لمرض التراتوما[١٥] . ويمثل هذا ، بطبيعة الحال ، مفارقة زمنية لأنه قد حدث فى الماضى بالنسبة للقصة ، لأن تحليل الدم هذا قد وقع بعد الجراحة الأولى . ونستطيع ، حقاً ، أن نشير إلى أمثلة أخرى من هذه المفارقات الزمنية ؛ لكنه يكفينا أن ندل على وجودها فى النص . ويثبت وجودها ــ من ثم ــ طبيعة النص المركبة . وتحول هذه الظواهر النصية القارىء عن الظن بأن النص يقدم صورة مباشرة لأمل دنقل ؛ وفى الوقت نفسه تجعل القارىء واعياً بطبيعة النص الأدبية .

وينقسم كتاب « الجنوبى » إلى ثلاثة أجزاء . ويتكون الجزء الأول من فصل شبه تمهيدى عن الشاعر ، ومن ثم يتناول قصة لقاء الراوية به ، وتطور العلاقة بينهما ، وكذلك علاقات الشاعر مع أصدقاء آخرين ، فى حين يعالج الجزء الثانى من الكتاب موضوع الزواج وعلاقة الشخصيتين فى البيت وخارج البيت . ونقرأ أيضاً فى هذا الجزء عن أهمية الشعر ، وعن زيارة الراوية للصعيد ، وعن الحوادث التى أدت إلى وفاة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور . والجزء الثالث ــ والأخير ــ من كتاب « الجنوبى » يعالج تجربة السرطان ووفاة بطل النص ، أمل دنقل .

يحتوى الجزء الأول من كتاب « الجنوبى » على ستة فصول . ويؤدى الفصل الأول من هذه الستة وظيفة المقدمة للكتاب بكامله ، فى حين تقدم الفصول الخمسة التالية الجزء الأول من السرد . وبما أن الجزء الثانى والجزء الثالث يشتملان أيضاً على خمسة فصول ، فإن النص يمتلك بذلك تنظيماً واضحاً ، بل كلاسيكياً .

فكتاب عبلة الروينى يتركز على قصة رجل وامرأة وتكوين زواجهما والنهاية المأسوية للزوج . لكن القصة هنا ليست عادية ، حيث يعالج النص حبكتها لكى تصبح جديدة ومجازية . ومن ثم فإن نص « الجنوبى » يقلب ، كما سنرى ، توقعات القارىء من مثل هذا النوع من الحبكة .

لنبتدىء التحليل بالجزء الأول من الكتاب ، وهو ــ كما قلنا ــ الجزء الذى يتناول اللقاء وبداية العلاقة بين البطل والراوية . ولكى نفهم نص عبلة الروينى فهماً جيداً ، يجب علينا أن نتساءل عن القوانين التقليدية الاجتماعية التى تحكم لقاء رجل وامرأة . ومن الواضح فى هذه الحال أن الرجل عادة يلعب الدور الأكثر فعالية . لكن عندما يقدم « الجنوبى » اللقاء وبداية العلاقة بين الشاعر والراوية نلاحظ أن هذه الأدوار التقليدية قد انقلبت ؛ فالفصل الثانى ، الذى يعالج بداية المسألة ، يأتى بعنوان : « البحث عن المحارب الفرعونى » . وثمة نقاط تظهر بوضوح من هذا العنوان المعقد . أولاً ؛ يتضح أن الشخصية التى تجرى البحث هى الراوية نفسها ، فى حين أن المحارب الذى يجرى البحث عنه هو البطل . لكن كيف يجرى هذا البحث ؟ كما يفسره النص فإن الراوية تبحث عن أمل دنقل فى مقهى « ريش » لكى تجرى حديثاً معه . وهكذا يصبح أمل دنقل عندئذ هو الشخصية التى يجرى البحث عنها ، أو يصبح ــ بعبارة أخرى ــ قوة غير فعالة فى لعبة اللقاء . فالمحارب فى العنوان هو سطحياً أمل دنقل (الذى نعرف أنه محمد أمل فهيم محارب دنقل ، فى بطاقته الشخصية)[١٦] . لكن الشخصية التى تحارب حقاً فى هذا الفصل هى عبلة (أصبحت عبلة «عنتر») . ونحن نفهم منذ أول هذا الفصل ــ على سبيل المثال ــ أن إجراء الحوار مع أمل دنقل لم يكن شيئاً سهلاً على الإطلاق . وتقول الراوية نفسها إنها فكرت « فى كسر كل الإشارات الحمراء والخضراء والصفراء » عندما قررت أن تكتب عنه[١٧] . إن الطريق الذى سلكته إلى لقائه كان طريقاً ثورياً وغير تقليدى . وبالرغم من أنه قيل لها أيضاً إن نشر الحوار سوف يكون صعباً ، تغلبت على كل الصعوبات ونجحت فى نشره فى جريدة « الأخبار » .

ونحن فى هذا الفصل إذن أمام قوتين متعادلتين ، هما أمل دنقل وعبلة الروينى . لكن بالإضافة إلى أن القوتين متعادلتان فهما أيضاً متعاكستان . فالراوية تقول (ــ على سبيل المثال ــ إنها كانت تبحث عن أمل فى « الزمان »[١٨] الذى تعرفه هى ، وهو الصباح . أما أمل فهو كائن لا يظهر فى الصباح بل فى المساء . ومن ثم فقد تركت له رسالة واتصل هو بها فى الصباح ، وتم اللقاء فى المساء ، بمعنى أن كلا منهما خرج عن عاداته الشخصية لكى يتم هذا اللقاء التاريخى بينهما .

ولكى نفهم مسألة وجود القوتين فى النص ، علينا أن نتساءل عن ظهور ضمير المتكلم لأول مرة فى الكتاب ، أو ــ بعبارة أخرى ــ كيف تدخل الراوية النص لأول مرة بوصفها شخصية ؟ ويبتدىء النص ، كما لاحظنا آنفاً ، بالضمير « نحن » ، لكن هذا الـ « نحن » هو للمؤلفة . وعندما يظهر المتكلم النحوى للمرة الثانية ، فهو الـ « أنا » للشخصية .

ففى الفصل التمهيدى من الجزء الأول من الكتاب ، يقدم لنا النص شخصية أمل فى شكل تعريف لهذه الشخصية المعقدة : إنه مثلاً « فوضوى » و « استعراضى » و « صخرى » ، إلى آخره[١٩] . وتدخل الـ « أنا » لأول مرة مع الكلام التالى : « يجب إلى درجة أن يمسح دموعى فى لحظات الشجار العنيف ، وأنا أمزق ثيابه

وأمزقه»[٢٠] . وتبين لنا هذه الجملة بوضوح علاقة القوتين ـ أى أمل وعبلة ـ فى النص ؛ فهو يمسح دموعها ، فى حين تمزق هى ثيابه وتمزقه أيضا . والذى يدور بينهما هو « الشجار العنيف » . فدخول الراوية بوصفها شخصية لأول مرة فى النص يدل أولاً على شخصيتها القوية الفعالة ، وثانياً على نوعية العلاقة بين الاثنين ، وهى الشجار العنيف .

وتأخذ المساواة بين الشخصيتين أهمية عميقة ، لا على المستوى الكلامى للنص فحسب ، ولكن على مستوى بنائه العميق كذلك . ونحن نلاحظ هذا من خلال دور الكتابة فى النص . ومن الواضح هنا أن أمل دنقل شاعر مشهور ، تلعب الكتابة دوراً أساسياً فى تعريفه الشخصى . وإن دوره بوصفه شاعراً يقود الصحفية الراوية إلى إجراء الحوار معه ، ذلك الحوار الذى قلب الأدوار حقاً . إن الراوية صحفية ، بمعنى أنها كاتبة . ويقربها دورها بوصفها صحفية/كاتبة من دور بطل النص بوصفه شاعراً/كاتباً ، فتصبح كاتبة بحكم حقها الشخصى بعد إتمام طقس العبور هذا . ويسمح لها دورها بوصفها كاتبة بأن تجاوز الدور التقليدى النسائى فى لقائهما ، ولكنه يحقق وظيفة إضافية ، إذ يضيف إلى الشخصية التى تمتلك عادة دور الكاتب الفعال دور المكتوب عنه غير الفعال . ويسمح هذا الدور الفعال ، الذى يتضمن ـ كما قيل لنا ـ التغلب على مصاعب جادة للصحفية الراوية ، بأن تكتب الكتاب نفسه الذى بين أيدينا . وبما أن هذا الكتاب يمثل شهادة للشاعر أمل دنقل بعد وفاته ، فهو أيضاً يمثل طريقة الراوية لتوديع هذا الشاعر . وهكذا إذن تبدأ علاقتها به بالكتابة ، كما تنتهى بالكتابة . أو ، بعبارة أخرى ، تبتدىء هذه العلاقة بأمل المكتوب عنه وتنتهى بأمل المكتوب عنه أيضاً .

كان على الراوية أن تقبض على دور الكاتبة فى البداية ، لأنها ـ إلى حد ما ـ لم تمتلك هذا الدور فى الأصل . لكن هذا لا يعنى أن عبلة الراوية تسيطر سيطرة تامة على الدور الروائى أو أن الكتابة أصبحت ـ على وجه الحصر ـ أداتها . ويقوم « الجنوبى » بشكل عام بتقسيم دور الكاتب بين الشخصيتين . وتستمر عبلة فى الكتابة راوية ، ويشترك أمل فى الكتابة أولاً من خلال حياته شاعراً ، وثانياً لأن النص كثيراً ما يعالج شعره .

ولكن أمل يشترك فى الكتابة بطريقة أخرى ، من خلال وسيلة أدبية تنبه إلى مفهوم الكتابة فى حد ذاته ، وهى التناص (Intertextuality) ، حيث تستغل الراوية نصوصاً لمؤلفين آخرين داخل نصها الخاص . وتشتمل معظم هذه النصوص على أبيات شعر ، أغلبها لأمل دنقل . وتلعب هذه الأبيات أدواراً معينة فى نص « الجنوبى » ، فتستطيع ـ على سبيل المثال ـ أن تكرر النص أو أن توضحه[٢١] . وأحيانا نجد أبياتاً تعلق على ما حدث[٢٢] . وفى وسعنا أن نقول بشكل عام إن أبيات أمل دنقل تمنحه صوتاً فى النص ، فيصبح عندئذ شخصية ذات وجودين : وجوده السردى بطلا فى الحبكة ، ووجوده شاعراً من خلال عملية الكتابة والتناص ، وبوصفه صوتاً فعالاً فى النص .

ولكن التناص قائم فى النص فى شكل غير شكل الشعر المدخل . ويلعب أمل دنقل فى هذه الحال أيضاً دوراً مهماً وفعالاً . وهذا الشكل يتكون من النصوص التى تقدم الأجزاء الثلاثة من الكتاب ؛ فنحن نصادف قبل الجزء الأول نصاً ليوسف إدريس ، فى حين نقرأ قبل الجزء الثانى شعراً لأمل دنقل ، وقبل الجزء الثالث كلمات لأحمد عبد المعطى حجازى[٢٣] . وهذه النصوص ـ بوصفها مقدمات ـ تؤثر على القارىء ؛ إذ تلعب كل واحدة منها دور السلطة على الجزء الذى يليها . ولكن أهم من ذلك أن وجود نص أمل دنقل بين هذه النصوص الثلاثة يدل على دور مهم لأمل فى النص ؛ أعنى أمل دنقل بطل « الجنوبى » . لكن وجود شعره فى مكانه التمهيدى للجزء الثانى يخرجه إلى حد ما عن هذا الدور ، ويحوله إلى سلطة نصية تحكم على النص من خارج النص . ومن ثم يصبح أمل فى داخل السرد بوصفه موضوعاً ، ولكنه يظل فى خارجه بوصفه كاتباً . وبما أن هذه النصوص التمهيدية تقف خارج السرد وتحكم عليه ، فإن أمل الكاتب يستبقى لنفسه لا مجرد نوع من التحرر من الراوية عبلة فحسب ، بل دورا فعالاً يعادل دورها هى نفسها .

وإذا كان الجزء الأول من « الجنوبى » فى غاية الأهمية بالنسبة لانقلاب الأدوار التقليدية للرجل والمرأة ، فإن الجزء الثانى يهتم كذلك بمعان مشابهة . فنحن نلاحظ فى هذا الجزء أيضاً دور الراوية المتمرد . وعلى سبيل المثال ، عندما اقترح عليها أمل أن ترتدى اللبس الأسود « كأى امرأة صعيدية » عند زيارتهما لعمدة القرية فى الصعيد ، أجابت : « مستحيل » . وذهبا « إلى منزل العمدة » وهى ترتدى « بنطلوناً وبلوزة طويلة »[٢٤] . وهكذا ما تزال العلاقات إذن فى هذا الجزء مبنية على وجود القوتين المستقلتين ، اللتين لاحظناهما فى الجزء الأول . هذا بالرغم من زواج البطل والراوية .

ولكننا نلاحظ فى الجزء الثالث من النص تغيراً أساسياً فى علاقة القوتين الرئيسيتين . والعنصر الذى يحقق هذا التغيير هو السرطان الذى أصاب الشاعر . إن السرطان ـ حقاً ـ يقود إلى اندماج الشخصيتين وإكمال الزواج . ويتكون هذا الجزء من عناصر تقوية روابط الزواج من خلال السرطان .

عندما تتكلم الراوية عن الزواج فى الجزء الثانى من النص ، تقول : « خرجنا على أشكال الزواج التقليدية حين صار الشارع بيتنا ، نقضى فيه أكثر مما نقضيه داخل المنزل »[٢٥] . وكان العثور على منزل أمراً فى غاية الصعوبة حقاً ؛ إذ كانا ينتقلان على الدوام « من شقة مفروشة إلى أخرى »[٢٦] .

لكن السرطان يغير هذا الوضع ؛ إذ أصبحت الغرفة رقم (٨) فى معهد السرطان « منذ اليوم الأول سكنتنا الدائم »[٢٧] . وهذا يعنى أن السرطان هو العنصر الذى أكد وجودهما فى سكن مستمر . وتجاوز أهمية هذا المسكن دوره من حيث هو مكان للسكن ؛ إذ تصبح الغرفة رقم (٨) ـ ومن ثم السرطان الذى يسبب وجودهما فى هذه الغرفة ـ مصير الزوجين .

« كانت الغرفة رقم (٨) بالدور السابع على موعد معنا ، أو لعلنا كنا نحن الذين على موعد معها »[٢٨] .

وهكذا يلعب السرطان ، كما يبدو ، دوراً مهماً فى زواج الراوية والبطل ؛ إذ يسمح لهما بإكمال هذا الزواج . ولكن السرطان فى دوره المكمل للزواج يجاوز هذا لكى يصبح ـ نصياً ـ طفل الزواج . يظهر السرطان « بالتحديد بعد مضى ٩ أشهر على زواجنا . . ورم صغير فى

جسد أمل ، يتزايد يوماً بعد الآخر »[٢٩] . وبما أن تسعة أشهر هى مدة الحمل للولادة ، فإن السرطان يصبح نصيباً طفل هذا الزواج . ويتزايد حجم هذا السرطان فى جسد المريض كما يتزايد حجم الجنين فى بطن الأم . وهذه الصورة الأدبية تأتلف مع قول الناقدة الكبيرة سوزان سونتاج (Susan Sontag) فى كتابها عن صورة السرطان فى الأدب عندما تصفه بأنه « حمل شيطانى »[٣٠] . ولا يمتلك هذا الزواج ، بطبيعة الحال ، طفلاً طبيعياً أو حملاً . وبما أن الزوج قد توفى ، فإن الزواج لا يستطيع حقاً أن ينجب أطفالاً . وتقوى هذه الظواهر الإحساس بأن السرطان هو الطفل الحقيقى لهذين الزوجين . لكن الشخصية الحامل فى نص عبلة الروينى هو الرجل ؛ وهذا يوافق الانقلاب فى الأدوار الذى قد لاحظناه فى أثناء تحليلنا للجزء الأول من الكتاب .

هذا من جهة . ومن جهة أخرى فإن تقديم الرجل فى شخصية الحامل يقود إلى تصور نوع من الاندماج أو التماثل بين الراوية والبطل ؛ فالواضح أن البطل هو المريض ، لكن الراوية تبدأ أيضاً فى أن تلعب هذا الدور إلى حد ما ، أو أننا ــ بالأحرى ــ نلاحظ التباساً فى دورهما فى النص . فبعد أن أعلن الطبيب أن أمل مصاب بالتراتوما ، كانت الأسابيع الأولى صعبة جداً . وتقول الراوية : « شاهدنى الطبيب بعدها ضاحكة . . فشكر أمل لأنه مرافق جيد للمريضة التى هى أنا »[٣١] . هذا المثال مهم جداً ؛ لأنه يثبت بشكل واضح أن الراوية تصبح المريضة أيضاً ، وأن دورى الشخصيتين فى النص قد اندمجا .

ونستطيع أن نلاحظ الظاهرة نفسها عندما يسأل البطل الراوية : « ما الذى تفعلينه بعد موتى ؟ » وتجيب : « لا شىء » ، مثلما تفعله أنت بعد موتى »[٣٢] . ويدل هذا الجواب على أن الراوية تحل محل البطل نصيا ؛ فالحقيقة أنها لا تجيب عن السؤال بالطريقة المتوقعة ، بل تجيب عنه وهى تستخدم الكلمات نفسها التى يستخدمها البطل فى السؤال . وعندما نأخذ السؤال والجواب ونفحصهما فى دقة ، فإننا نلاحظ أنهما مركبان نحوياً على الطريق نفسه : موت البطل فى السؤال يعادل موت الراوية فى الجواب ، و « تفعلينه » فى السؤال تعادل « تفعله » فى الجواب ، إلى آخره . ومعنى هذا أن الاندماج الذى قد أشرنا إليه قائم حتى فى الحوار فى النص .

واندماج الشخصيتين هذا يبدو كأنه محور الجزء الثالث من الكتاب ، كما أن وجود القوتين فى الجزء الأول والجزء الثانى يمثل المحور فى هذين الجزئين . وعندما حللنا ظهور الراوية بوصفها شخصية لأول مرة ، قلنا إن دخولها فى النص أشار إلى العلاقة بينها وبين البطل . لكن ماذا عن الإشارة الأخيرة للراوية فى النص ؟ إننا نقرأ فى الصفحة الأخيرة من الفصل الأخير[٣٣] :

« كان وجهه هادئاً وهم يغلقون عينيَّ .
وكان هدوئى مستحيلاً وأنا أفتح عينى »[٣٤] .

ونلاحظ من هذا المثال لا مجرد وجود الشخصيتين بل تماثلهما فى الوقت نفسه ، وهذا من خلال استخدام التركيب النحوى نفسه ، والكلمات نفسها . وقد لاحظنا ظاهرة مماثلة فى الموضع السابق مع السؤال والجواب . لكن الاستخدام هنا يختلف إلى حد ما ؛ لأن الجملة الثانية التى تعالج حال الراوية تبتدىء بكلمة « هدوئى » ، المأخوذة من الجملة الأولى ، التى تصف حال البطل عند موته . ومن ثم تصبح حالة البطل وحالة الراوية مرتبطتين . ولكن هذا الارتباط ليس اندماجاً ؛ إنه شىء يحل محل شىء آخر ؛ فعندما يغلقون عينيه ، تفتح عينيها ؛ أى أن بصر أحدهما يحل محل بصر الثانى الذى انتهى .

وهذان السطران مهمان لسبب آخر ؛ فهما ــ مع السطرين التاليين ــ يمثلان آخر نص الكتاب . والشىء الذى يلفت نظرنا فى هذه السطور هو أنها ليست مكتوبة كالنثر العادى ، بل تظهر تقريباً كأنها شعر ، أو ــ على الأقل ــ كأنها شعر منثور . إن الراوية أصبحت فى الواقع شاعرة ، وحلت محل البطل/الشاعر فى آخر النص .

ويتكون السطران الأخيران فى النص من رد فعل السرطان ورد فعل الموت :

« وحده السرطان كان يصرخ
ووحده الموت كان يبكى قسوته »[٣٥] .

وهذا المثال يدل على تصوير السرطان فى النص . والواقع أن المرض يصبح أيضا شخصية مستقلة فى النص لها صوت . ومن خلال هذا يقوم النص بتجسيد المرض . ومن الواجب ألا نندهش من رد فعل السرطان ؛ إذ قالت لنا الراوية من قبل إن السرطان صديقهما[٣٦] . وإذن فموت البطل يمثل ــ إلى حد ما ــ نوعاً من الفقدان للمرض أيضاً . وكان السرطان ، فى مكان آخر ، قرشاً التهم السمكة النادرة[٣٧] ، التى هى أمل . وبذلك تضع هذه الصورة الأدبية السرطان وأمل فى طبقة واحدة من المخلوقات .

وكما قلنا آنفاً ، فإن وظيفة السرطان الأولى كانت إكمال الزواج . لكن السرطان يصبح ــ بطريقة تربطه مباشرة بهذا الإكمال ــ طفل هذا الزواج . ويوافق الإنجاب على مستوى الحبكة تجسيد السرطان على مستوى الصور الأدبية . ونلاحظ أيضا تجسيد الموت فى السطر الأخير . ولكن هذا التجسيد مألوف وقديم كملك الموت نفسه .

وهذا الكتاب ، الذى يدور حول الثنائيات ، ينتهى بثنائية ؛ فليس من باب الصدفة أن الشخصيتين المجازيتين ــ اللتين ينتهى بهما الكتاب ــ تمثلان شخصية تقليدية وشخصية حديثة .

الهوامش

(١) عبلة الروينى « الجنوبى » (القاهرة : مكتبة مدبولى ، ١٩٨٥) .
(٢) Philippe Lejeune, **Le pacte autobiographique** (Paris: Editions du Seuil, 1975), ص ١٤
(٣) لمفهوم الميثاق ، خصوصاً فى المذكرات الشخصية ، انظر ، على سبيل المثال ، Lejeune, **Pacte**, ص ١٣ - ٤٦
Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)," in **Poetique**, 56 (1983), ص ٤١٦ - ٤٣٤

(٤) ثروت أباظة ، طه حسين : ذكريات ، (بيروت : دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٧٥) .
(٥) عبد الغفار مكاوى ، « بكائية إلى صلاح عبد الصبور » (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢) .
(٦) سوزان طه حسين ؛ « معك » ، ترجمة بدر الدين عرودكى ، راجعها محمود أمين العالم ، الطبعة الثانية (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢) .
(٧) للعنوان الفرنسى ، انظر ، Pierre Cachia, "Introduction," in Taha Hussein, **An Egyptian Childhood**, trans. E. H. Paxton (London: Heinemann, 1981).
(٨) انظر ، Emile Benveniste, "La nature des pronoms, "in Emile Benveniste, **Problèmes de Linguistique générale**, 1 (Paris: Gallimard, 1966), ص ٢٥٢ - ٢٥٧ .
(٩) Colloque de Cerisy: **Robbe—Grillet: Analyse, Théorie**, (Paris : Union Générale d'Editions, 1967). Vol. I, ص ١٦٥
(١٠) سوزان طه حسين « معك » ، ص ٥ - ٦ .
(١١) هذا تلميح فى غاية الرقة ؛ إذ إن كلمة « الجنوبى » تدل ضمنا على وجود ناس من المناطق المصرية الأخرى .
(١٢) عبلة الروينى ، « الجنوبى » ، ص ٥٠ .
(١٣) Gérard Genette, **Figures III** (Paris: Editions du Seuil, 1972). ص ٧٢ .
(١٤) عبلة الروينى ، « الجنوبى » ، ص ٤٩ .
(١٥) نفسه ، ص ١٥٧ - ١٥٨ .
(١٦) نفسه ، ص ٢٢ .
(١٧) نفسه ، ص ١٧ .
(١٨) نفسه ، ص ١٨ .
(١٩) نفسه ، ص ٥ .
(٢٠) نفسه ص ٩ .
(٢١) انظر ، على سبيل المثال ، عبلة الروينى ، « الجنوبى » ، ص ٨٨ ، ٧٦ .
(٢٢) انظر ، على سبيل المثال ، عبلة الروينى ، « الجنوبى » ، ص ١٦٦ .
(٢٣) نفسه ، ص ٣ ، ٧٣ ، ١٤١ .
(٢٤) نفسه ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .
(٢٥) نفسه ص ٨٥ .
(٢٦) نفسه ، ص ١١٠ .
(٢٧) نفسه ، ١٥٣ .
(٢٨) نفسه ، ص ١٥٣ .
(٢٩) نفسه ، ص ١٤٥ .
(٣٠) Susan Sontag, **Illness as Metaphor** (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1978). ص ١٤
(٣١) عبلة الروينى ، « الجنوبى » ص ١٦٠ .
(٣٢) نفسه ، ص ١٨٣ .
(٣٣) ونحن نتكلم هنا عن نص المذكرات نفسها وليس عن « ملحق مسودات القصائد » (عبلة الروينى ؛ « الجنوبى » ص ١٩٣ - ٢١٦) التى تسلى المذكرات فى الكتاب المطبوع .
(٣٤) عبلة الروينى « الجنوبى » ص ١٩١ .
(٣٥) نفسه ، ص ١٩١ .
(٣٦) نفسه ، ص ١٦٠ .
(٣٧) نفسه ، ص ١٤٣ .



ألف ليلة وليلة في ضوء النقد الفرنسي المعاصر

هيام أبو الحسين

« إن كتاب ألف ليلة وليلة » ، باتساعه الرحب ، وسحره الأخاذ ، ربما كان ـ في خضم الأدب العالمي ـ الكتاب الوحيد الذي يحلو للمرء أن ينكب على مطالعته مرة أخرى بمجرد الانتهاء من آخر سطر فيه . وكل حكاية من حكاياته ، أو ليلة من لياليه ، هي صورة لذلك الليل المبدع الخلاّق ، الذي يدين له باسمه هذا الكتاب »

أندريه ميكيل

« سبع حكايات من ألف ليلة وليلة »



تغلغلت « ألف ليلة وليلة » في الأدب الفرنسي منذ حوالي أربعمائة عام ، وكثرت منها الاقتباسات ، وصدرت لها ترجمات عدة ، وكتبت عنها أبحاث ورسائل جامعية ودراسات ، تشكل في مجموعها ببليوجرافيا كاملة . والكتاب الذي نقدمه اليوم للقراء هو أحدث ما ظهر في هذا المجال .

العلاقة بين الإبداع الأدبي ، والترجمة ، والنقد ، ونشر الفكر ، والتفاهم الإنساني ، علاقة وثيقة قدم الدهر . ومصرنا العريقة في كل فرع من فروع المعرفة ، السبّاقة في اختراع الكتابة وتسجيل شتى نواحي الحياة ، كانت لها اليد الطولى في تدعيم هذا المفهوم ؛ فقد ذكر الناقد الفرنسي إدمون كارّي في كتابه عن « الترجمة في العالم » أن أول مدرسة للمترجمين عرفها التاريخ قد أنشئت في جزيرة إليفانتين ؛ فالمصريون القدماء قد اهتموا باللغات والترجمة ، تدعيما لوشائج الصلة بين ربوع الإمبراطورية المصرية ، التي كانت تمتد ـ في سالف الأزمان ـ من بحر قزوين إلى ما بعد خط الاستواء . وقد ساعد هذا على انتشار الحضارة الفرعونية في ربوع العالم القديم . والترجمة ، بما تكفله من تنقّل النماذج التراثية ، تثرى الثقافة الإنسانية الأساسية ، التي لا غنى عنها لأي شخص يودّ أن يكون على قدر من الثقافة العامة الرفيعة وسعة الأفق ، فما بالنا بالناقد والأديب الذي لا يمكن بحال من الأحوال أن يكتب من فراغ ، وإلا جاءت كتاباته ، مهما بلغت من جمال ، كزهرة النونيفار التي لا تكاد تطفو على سطح الماء حتى تهوى إلى القاع . والترجمة من الآداب الحديثة والمعاصرة تقرب بين أهل الأدب والفكر الذين يشكلون على المستوى العالمي شجرة وارفة الظلال ، وفيرة الثمار ، تضرب بجذورها في أعماق الماضي السحيق ، وتؤتى أكلها في كل حين ، فيعيش عليه في كل مكان « الإنسان » من حيث هو عقل وروح ووجدان ؛ لذا فلا عجب إذا رأينا الشاعر الفرنسي فيكتور هوجو (١٨٠٢ ـ ١٨٨٥) يعد « أسرة » الأدب الأسرة « الملكية » الوحيدة في العالم ؛ فهي سلالة متميزة فريدة ، لا تعرف

* سلسلة « الفكر المعاصر » [٣] أندرية ميكيل André Miquel
سبع حكايات من ألف ليلة وليلة Sept contes des Mille et une Nuits
أو
ليست هناك حكايات بريئة. ou il n 'y a pas de conte innocent.
Paris, Editions Sindbad, 1981.
ترجمة : هيام أبو الحسين
سامية أسعد
الناشر : مركز الكتاب الفرنسي بمصر ، ١٩٨٦

حدود الزمان والمكان . وقد ذكر هوجو حكمه هذا عن علم وتجربة ؛ فهـو إلى جانب كـونه أديبـاً ومفكرا غنيا عن التعريف ، كـانت له إسهامات لن تمحى من الذاكرة فى مجالى النقد والترجمة ، كما أنه كان على وعى تام بأهمية الترجمة فى التأصيل والتجديد عـلى السواء . ألم يقتبس هوجو صورا وموضوعات من التراث العالمى بفضل الترجمات عن اللغات الجرمانية والشرقية التى ازدهرت فى عصره ؟!

وإذا أردنـا أن نحدد فى إيجاز تـطور الصلة بـين الأدب والنقـد والترجمة ، فلابد أن نشير إلى أنه فيـما مضى من الزمـان حتى عصر النهضة أى قبل ظهور الأخطبوط الأمريكى فى الساحة الدولية ، كان العـالم يضم ثلاث قـارات وثلاث لغـات « رئيسية » : هى العـربية واللاتينية واليونانية . كان الجميع فى الدولة الإسلامية ، بغض النظر عن الملل والنحل والأعراق ، يتفاهمون ويتـراسلون بالعـربية ، وفى المغرب المسيحى باللاتينية . فلما جاء عصر النهضة ، وأرادت كل دولة أوربيـة أن يكون لهـا كيانها الثقـافى والفكرى ، تـدعيما لا ستقـلالها السياسى ، تخلصت من تعدد الألسنة واللهجات التى كانت شائعة فى الأقـاليم والتى كانت تعـوق الاتصال والاتحـاد ؛ وكـان ذلـك بـداية للتوحيد القومى ، ودعامة الاستقلال الفعلى . ولكن هذا الانفصال اللغوى بين الأقطار قد أدّى إلى ثغرة فى عائلة « الأدب » لا تستطيع سدّها إلا الترجمة الواعية الأمينة ، النابعة من معرفـة لا تقتصر على اللغات ، بل تشمل المضمون الحضـارى الذى نبعت منه الأعمال المترجمة ذاتها .

وبالنسبة لمكانة التراث العربى فى فرنسا بصفة خاصة ، فيسعدنى أن أذكـر أن الاهتمام بلغـة الضاد يـرجع إلى القرن السابع عشر ؛ فالأكاديمية الفرنسية التى تأسست فى عام ١٦٣٥ سرعان ما ضمت إليها ممثلا للغة العربية عندما أنشأت فرعا خاصا بما يسمى « الكتابات وفنـون الآداب » (١٦٦٣) . وفى الحقبة نفسهـا أنشأت « الكليـة الملكيـة » التى تعرف اليـوم باسم « الكـوليج دو فـرانس » كـرسيـا للعربية . ومن الثابت تاريخيا أن « ألف ليلة وليلة » كانت من الأعمال الأولى التى جذبت انتباه أساتذة « الكوليج دو فرانس » ، بل إنهم أول من فطن على الإطلاق إلى قيمتها التـراثية العـالمية ؛ ففى حين أن « الليالى » لم تطبع باللغة العربية إلا فى بداية القرن التاسع عشر ، نرى المستشـرق الرحـالة أنـطوان جلان (١٦٤٦ ـــ ١٧١٥) ، الأستـاذ بالكوليج دو فرانس ، يقـوم بجمع مخطوطاتهـا بل تسجيـل بعض أجزائها شفاهـا من فم الرواة فى أثناء تجواله فى ربـوع الإمبراطـورية العثمانية لينقلها إلى الفرنسية فى مطلع القرن السابع عشر (١٧٠٤ ـــ ١٧١٣) . وقد كانت هذه الترجمة الإبداعية نقطة تحول جذريـة فى تاريخ الأدب والنقد ، وبداية لترجمات ودراسات واقتباسات لم ينقطع سيلها فى أوربا بشكل عام ، وفرنسا بشكل خاص ، حتى اليوم .

وكتاب « سبع حكايات من ألف ليلة وليلة » ، أو « ليست هناك حكايات بريئة » ، يعد أحدث كتاب نُشر فى فرنسا فى هـذا المجال (١٩٨٠) ؛ وهو امتداد لذلك الشغف القديم الذى يناهز عمره الآن أربعة قرون ، ودليـل أكيد عـلى هيام أسـاتذة الكـوليج دو فـرانس بحكايات شهر زاد . إن مؤلف هذا الكتاب ، البروفـسور أندريـه ميكيل ، المدير الحالى لدار الكتب القومية فى باريس ، قد تقلب فى وظـائف كثيرة فى سلك التـدريس ، إبتداء من « مـدرسـة اللغات الشرقية » ، التى تأسست فى باريس فى عام ١٧٩٥ ، إثر اهتمام الثورة الفرنسية الشديد بالشرق ، ثم انتقل إلى جامعة السوربون العريقة ، ثم انتخب أستـاذاً فى الكوليـج دو فرانس ، تلك الكليـة التى تمنـح « شهادات » أو دبلومات ، ولكنها بمثابة بوتقـة تنصهر فيهـا المعرفة الناتجة عن التقاء الثقافات ، يتلقاها بحرية وبدون قيد أو شرط محبّو الفنون والآداب . وأندريـه ميكيل فى الـوقت نفسه كـاتب مبدع ، ومتـرجم أديب ، وناقـد فنان ، كـرس لـلأدب العربى والحضـارة الإسلامية دراسات عدة ، منها « الإسلام وحضارته » (١٩٦٨) ؛ و « الجغرافيا البشرية للعـالم الإسلامى » (١٩٦٧ ـــ ١٩٧٣) . ومن بين ترجمـاته إلى الفـرنسية نخص بـالذكـر كتـاب « كليلة ودمنـة » (١٩٥٧ ، ١٩٧٠) ، وحكـاية « عجيب وغريب » ، وهى إحدى الحكايات العـربية التى لم تكن قـد ترجمت بعـد إلى الفـرنسيـة والتى أصدرها الكاتب مشفوعة بدراسة فى عام ١٩٧٧ .

وفى مجال التأليف القصصى ظهر للكاتب أربع روايات (١٩٦٤ ـــ ١٩٧٧) ، بالإضافة إلى « أسامة آخر الأمراء الصليبيين » ؛ وهـو كتاب يتروح بين الترجمة والرواية التاريخية . وكذلك اقتبس أندريه ميكيل من التقليد العذرى كتابه المشهور « ليلى والمجنون » .

ومؤلفات أندريه ميكيل تتميز بالوضوح والعمق الـذى يتحاشى الحذلقة . كما أن الأسلوب الأدبى بل « الروائى » الذى يسيطر عليه حتى فى كتاباته النقدية يجعلنا نتذكر دائما قول أستـاذنا العـظيم بيير مورو : « النقد أدب مادته الأدب » . ومما يزيد من قدر ما نحسّ به فى كتاباته من إعزاز حقيقى للأدب والثقافة العربية ، أن نظرته دائما نظرة تفسير وتمحيص ، نابعة من التعاطف والتفهم ، خـالية من الـروح الاستعمارية أو النعرة الاستعلائية التى نلاحظها أحيانا للأسف لدى بعض المستشرقين .

وبالنسبة لاهتمام أندريه ميكيل بألف ليلة وليلة على وجه التحديد فإنه اهتمام « دائم » ، ماثل فى مخيلته وذهنه منذ وقت طويل ؛ فالليالى شبكة متداخلة من عناصر كثيرة متنوعة ، تناولها هذا المؤلف على نحو أو آخر فى كتاباته الكثيرة ، وفى حلقات البحث التى ينظمها فى الكوليج دو فرانس ، والتى تمخضت إحداها عن الكتاب الذى نقدمـه اليوم لقراء العربية .

وإذا كنا قد أشرنا فى بداية حديثنا إلى الترابط العضوى بين الإبداع والنقد والترجمة ، فذلك لأنها تتلاقى بل تندمج فى منهج أندريه ميكيل النقدى ـــ الإبداعى ، الذى أفضل أن أسميه « منظومة نقدية » وهذه المنظومة هى بمثابة سيمفونية من الصعوبة بمكان تحديد عناصـرها ، لا سيما أن الكاتب نفسه لم يضع مقدمة يشرح فيها منهجه ، بل اكتفى بتمهيد من صفحتين اثنين هما بمثابة ترنيمة شاعريـة تتغنى بالليـالى العربية وسحرها الأخّاذ ، وتمجد مجازفة شهرزاد بنفسها ، وما حققته بطولتها من نجاح لنا ولها . ولكن هذه الترنيمة ـــ برغم إيجازهـا ـــ حددت مفهوم ميكيل لليالى ، واعتمادها ـــ فى نظره ـــ على محورين أساسيين حرص فيها بعـد على إبـرازهما فى تعليقـاته ، وهمـا « المتعة الحقة » التى تقدمها قراءة الكتاب ، والبراعة فى تقديم « الرسالة » التى تتضمنها الحكايات ، التى وصفها أندريه ميكيل فى العنوان الثـانوى بأنها « غير بريئة » . والمقصود بذلك أنها لم توضع لمجرد التسلية ، أو أنها بالأحرى مغرضة ؛ ويختتم أندريه ميكيل « التمهيد » بإهداء كتابه

إلى صديقه وزميله فى الكوليج دو فرانس ، الناقد الأديب رولان بارت (١٩١٥ ــ ١٩٨٠) . وذكر هذا الاسم فى حد ذاته يعد بالنسبة إلينا بشيرا ونذيرا ؛ فهو يعنى أن الأمر لا يتعلق بدراسة وصفية ، لا ولا دراسة حرفية ، ولكنها بالضرورة دراسة متعمقة ، تصول وتجول فى أعماق النص . وقد تساءلنا فى توجّس : ترى أى « بارت » وكم « بارت » سنجد فى الكتاب ؟ فهذا الناقد قد تغيّر وتطور فكره ، وجدّد « أدواته » عدة مرات .

ثم نظرنا بعد ذلك فى قوائم المراجع والهوامش لعلها تقدم إلينا العون ؛ فالمراجع من ضمن الأدوات الأساسية التى يستخدمها الباحث فى تحليل (أو تفكيك !) العمل الأدبى موضع الدرس ، كى يستخلص منه المادة التى يشيّد بها « بنية » كتابه النقدى . وقد أعانتنا حقا هذه القوائم ــ إلى حد كبير ــ على اقتفاء أثره داخل دهاليز نصه . وهذه المراجع يمكن تقسيمها إلى خمس فئات ، هى :

- **الطبعات العربية لألف ليلة وليلة .**
- **الدراسات النقدية الخاصة بالحكايات السبع موضع التعليق ، أو بألف ليلة وليلة بشكل عام .**
- **الدراسات الخاصة بالحضارة العربية ــ الإسلامية .**
- **الدراسات المتعلقة بسيرة الشخصيات المهمة التى ورد ذكرها فى الحكايات .**
- **كتب النقد الحديثة المتعلقة بفن السرد ، وبخاصة فى القصص الشعبية والأساطير .**

وقد اعتمد أندريه ميكيل على النص العربى الذى قام بمقابلته وتصميمه الشيخ محمد قطة العدوى لطبعة دار الكتب العربية الكبرى (القاهرة ــ بدون تاريخ) . كما أشار أيضا إلى طبعة بولاق لعام ١٢٧٩ هـ/١٨٦٢ م . وجدير بالذكر أن هذه الطبعة سبق أن اعتمد عليها كثير من المستشرقين فى دراستهم لليالى العربية ، خصوصا بعد أن عدها « زوتنبرج » من أكمل الطبعات الأساسية . وأعتقد أن هذا يدل على تفضيل تلقائى من قبل ميكيل ، الذى تعلم العربية فى مصر ، وأبرز فى تعليقاته على «السبع حكايات » العنصر أو الطابع « المصرى » لليالى قدر الإمكان .

وبالنسبة للدراسات المنشورة عن الحكايات موضع التعليق . وكتاب ألف ليلة وليلة بشكل عام ، نلاحظ أن أندريه ميكيل اكتفى بالإشارة إلى « أهم » ما استخدمه بعد أن طلب من بعض معاونيه (وقد ذكر أسماءهم وشكرهم فى « التمهيد ») أن يقوموا بعملية « فرز » لما صدر عن ألف ليلة ، و « انتقاء » الدراسات شديدة الصلة بموضوع البحث . وهذه بطبيعة الحال نقطة مهمة بالنسبة للمنهجية والأمانة ، كما أنها إن دلّت على شىء فهى تدل على « ضخامة » حجم المراجع التى صدرت حتى اليوم عن ذلك الكتاب التراثى « العالمى » الذى آن الأوان لأن نخصص له نحن كذلك بيليوجرافيا تصدر باللغة العربية فى مصر* ، ويا حبذا لو كانت من النوع الذى يسمى « بيليوجرافيا تحليلية » ، تشتمل على نبذة عن كل دراسة ، خصوصا إذا كانت بلغة أجنبية ، ويشترك فى هذه المهمة فريق متنوع التخصصات . بهذا يمكننا مساعدة الباحث على « انتقاء » ما يتناسب مع موضوع بحثه ؛ فما أكثر

* هذا ما سبق أن فعله أندريه ميكيل نفسه بالاشتراك مع الأستاذ بنشيخ (أو ـ على الأصح ـ ابن شيخ) والبروفسور بريمون .

الموضوعات التى تثيرها ألف ليلة وليلة ! هذا وقد رجع ميكيل أيضا إلى بيليوجرافيا « شوفان » (« الكتب العربية والمتعلقة بالعرب التى طبعت فى أوربا المسيحية منذ عام ١٨١٠ إلى عام ١٨٨٥ ») ، وأكملها بما صدر بعد ذلك التاريخ ، سواء فى صورة مقالات « علمية » فى دائرة المعارف الإسلامية ، أو فى المجلات المتخصصة ، وكذلك الكتب « الأساسية » عن ألف ليلة وليلة ، مثل مؤلفات « ميا جرهاردت » و « نكيتا ألسييف » . ومن المراجع المذكورة أيضا لابد أن نشير إلى نوع ممتاز شديد النفع فى هذا المجال الواسع ، الا وهو الدراسات « المشتركة » ، التى تتم بفضل الحوار والجوار بين ممثلى الفروع المختلفة ، والتى تؤدى إلى وضع « ملف » عن موضوع ما أو نص .

أما المراجع الخاصة بالحضارة الإسلامية العربية فيأتى على رأسها بطبيعة الحال القرآن الكريم . الذى تتردد آياته جزئيا أو كليا على لسان الشخصيات ؛ كما أنه ــ وهذا هو الأهم ــ الدستور الأساسى للمجتمع الذى يعد « المؤلف » الجماعى لهذه الحكايات . والقرآن ، وإن لم يرد صراحة فى البيليوجرافيا ، كان أساسا لكثير من الهوامش التى فسّر فيها أندريه ميكيل ما قد يستغلق فهمه على القارىء الفرنسى . وإلى جانب القرآن الكريم ، هناك إشارات إلى الحديث الشريف (صحيح البخارى) ، والتفاسير الأساسية ، سواء بالعربية أو بالفرنسية . أضف إلى ذلك كتابات العرب والمستشرقين عن الشيعة ، والسنة ، والمعتزلة ، والحركات الصوفية ، والفلسفة الإغريقية ، والتيارات الفكرية بشكل عام . ونذكر على سبيل المثال ترجمات البروفسور « شارل بلاّ » : عضو المجمع العلمى الفرنسى ، لكتب الجاحظ والمسعودى ؛ ودراسات « هنرى لاوست » عن الشيعة . وهناك كتابات من النوع الذى يستخدم عادة فى التفسير الاجتماعى أو « سوسيولوجيا الأدب » ، مثل تلك التى تتعلق بالأجور ، والحالة الاقتصادية ، والتوزيع الطبقى فى بعض البيئات ، مثل القاهرة والبصرة وبغداد . أضف إلى ذلك دراسات أكثر عمومية عن المظاهر الثقافية ، والعادات ، أو وصف المدن وأهم ما اعتراها من أحداث . وقد تأتى هذه الدراسات أحيانا بصورة عارضة ، تجعل الكاتب يحيلنا إلى الكتابات المتنوعة الكثيرة لأمثال « ليتمان » ، و « بروكلمان » و « فنسان مونتاى » و « جاستون فيات » .

أما الدراسات الخاصة بسيرة الشخصيات التاريخية المهمة التى ورد ذكرها فى هذه الحكايات فنحن نستشفها من الخضمّ الهائل من الإشارات إلى أسماء ارتبطت بتاريخ الأمة الإسلامية ، ابتداء من الخلفاء الراشدين ومآثرهم ، ومكانة على بن أبى طالب الخاصة ، سواء فى نظر الشيعة أو السنة ، والمجاهدين والصحابة ، أمثال قتادة ، وسفيان ، وما عرف عنه من زهد ، ودوره فى الاتجاهات الصوفية . ويرجع الكاتب كذلك إلى الأئمة الأربعة ، ويعرج على مشكلة الخلافة ، وأحقية بنى العباس لها ، وتوارث الحكم والجاه فى نظر الإسلام .

وبالنسبة لهارون الرشيد الذى ارتبط اسمه بألف ليلة وليلة فإن الكاتب يفصل بين الدور التاريخى لهذا الخليفة ، وطريقة استغلال الراوى لاسمه فى بعض الحكايات ، لإضفاء المصداقية على روايته ، كما يميز أيضا بين السمات الحقيقية لذلك الخليفة والصورة شبه الأسطورية التى خلعتها عليه الليالى ، كما يستند إلى بعض التفصيلات

التاريخية لتبيان ما حدث من خلط فى بعض الحالات (عن قصد أو غير قصد) بينه وبين بعض الخلفاء الآخرين ، مثل الخليفة الناصر ، أو بينه وبين بعض الأبطال المشهود بكفاءتهم فى ميدان الحرب وفى معترك السياسة ، مثل صلاح الدين الأيوبى .

وبالنسبة للترجمات الأوربية ، وعلى الأخص الترجمات الفرنسية لألف ليلة وليلة ، فقد حرص الكاتب على ذكرها فى مطلع كل دراسة من الدراسات السبع التى خصصها لهذه الحكايات ، لا لكى يستطيع القارىء الأوربى الرجوع إليها فحسب ، بل لأن كل ترجمة من هذه الترجمات تعد كذلك فى حد ذاتها « قراءة » وتفسيرا للنص العربى ، كما أنها تلقى الأضواء على ما فيه من إمكانات أدبية وفنية قد تخفى على القارىء العادى .

وأهم هذه الترجمات ــ حسب تسلسلها الزمنى ــ ترجمة أنطوان جالان (١٧٠٤ ـ ١٧١٣) ؛ وترجمة تريبسيان (١٨٢٨) ؛ وترجمة جوزيف شارل ماردروس (١٨٩٩ ــ ١٩٠٤) ؛ وترجمة رينيه خوّام (١٩٦٧) . فترجمة جالان ، التى مازالت متداولة حتى اليوم ، تحولت إلى كتاب من كتب « الجوائز » التى تنص فى نهاية العام للمتفوقين من تلاميذ المدارس ، وأصبحت جزءا لا يتجزأ من « الثقافة » العامة ، وفى الواقع تضم هذه الترجمة ثلث الليالى فحسب ، ولكنها خلصت الحكايات مما علق بها على مر العصور من تكرار وغموض وتناقض فى بعض الحالات نتيجة لروايتها « على حلقات » كما حذفت منها الألفاظ النابية التى كان يحلو للراوى أحيانا أن ينزلق فيها عند روايتها فى الأماكن العامة ، ومن « الفحش » الذى يتسم به ما نسميه الأدب « البدائى » . وقد أتبع انطوان جالان منهج عصره فى نقل أمهات الكتب القديمة ، مثل الإلياذة والأوديسة إلى اللغة الفرنسية ؛ وهو منهج أقرب إلى الاقتباس منه إلى الترجمة الدقيقة ، يعمد ــ حسب قول النقاد ــ إلى إلباس الأبطال والنصوص الأجنبية « ثوبا فرنسيا » بمعنى أنه يصب « المضمون » الأجنبى فى قالب فرنسى مألوف ، ويخضع النص لتعاليم المدرسة الكلاسيكية ، التى ما كان فى مقدور أى كاتب حينذاك أن يحيد عنها ، وإلا تعرّض لهجوم ضارٍ من قبل النقاد وأعضاء الأكاديمية . لذا جاءت ترجمته صورة من النصاعة والوضوح الذى يميز كل صور « التعبير » فى فرنسا منذ ديكارت (١٥٩٦ ــ ١٦٥٠) ؛ « فكل ما هو غير واضح ليس فرنسيا ! » كذا أضفى جالان على الحكايات قوة فى التعبير ، وتناسقا فى الحركة الداخلية جذبت إليها صفوة الأدباء والمثقفين ، كما حرص فى اختياره على انتقاء القصص ذات الطابع التعليمى ، وتلك التى يغلب عليها الخيال الجامح ، ويحتل فيها السحرة والجان مكان الصدارة . لذا فقد أدخلت هذه الترجمة فى الأدب الفرنسى عناصر جديدة ، وطرافة ، وحساسية شرقية غيّرت معالم الفن الروائى فى القرن الثامن عشر ؛ ووجد فيها الأدباء ــ الفلاسفة ، أمثال فولتير ، قالباً شرقيا حافلا بالفانتازيا والمبالغات ، يصب فيه أفكاره الثورية ، وسخريته اللاذعة . وقد ترجم كتاب جالان كذلك إلى معظم اللغات الأوربية الحية ، وكل ترجمة أدّت إلى دراسات وتفسيرات أفادت منها هذه الحكايات ، كما أفاد منها فيما بعد كل من عكفوا على دراستها ، بخاصة فى القرن التاسع عشر ، عصر انبثاق الاستشراق وتأسيس المجلات العلمية الواسعة الانتشار ، التى قرّبت بين الثقافات ، مثل « صحيفة العلماء » ، و « الصحيفة الآسيوية » ، و « مجلة العالمين » الخ . ومن حسنات ترجمة جالان أيضا انها دفعت كثيرين إلى التنقيب عن مخطوطات ألف ليلة فى كل أنحاء الشرق ، فتم العثور على عدد لا يستهان به منها فى الهند ، شكل نواة للترجمات والدراسات التى صدرت عن الأنجلوساكسون ، الذين راحوا ينافسون الفرنسيين فى هذا المجال .

ومع تغير الحساسية والعقلية كان لابد من « ترجمة » بل ترجمات للقرن التاسع عشر ، الحافل بالثورات والانقلابات والتيارات والاتجاهات . وليس هنا مجال الحديث عن كل الترجمات التى صدرت فى ذلك العصر ، بل سنكتفى بما ذكره أندريه ميكيل منها . فبالنسبة لترجمة تريبسيان فإن كل ما أعلمه عنها شخصيا هو ما جاء فى ببليوجرافيا شوفان التى أشرنا إليها فى بداية المقال ؛ فهى ليست ترجمة مباشرة عن العربية بل إنها تعتمد على ترجمة سابقة كانت لم تطبع بعد ؛ فقد حدث أن عثر « هامر » على مخطوط من القاهرة » قام بنقله إلى الفرنسية ، ثم قام « زنسيلرن » كذلك بنقل هذه الترجمة إلى الألمانية ، ونشرها فى شتوتجارت (١٨٢٥) ، ثم عادت إلى فرنسا مرة أخرى ، حيث نشرها تريبسيان تحت عنوان « حكايات تنشر لأول مرة » (١٨٢٨) . وغنى عن الذكر أن النص لا شك قد حمل عدة بصمات فى تنقله من الفرنسية إلى الألمانية ومن الألمانية إلى الفرنسية . ونأتى الآن إلى ترجمة ماردروس التى ختمت القرن التاسع عشر وافتتحت القرن العشرين ، وحملت فى طياتها المدارس والمذاهب التى تعاقبت منذ أن نادى فريدريك شليجل (١٧٧٢ ــ ١٨٢٩) بالبحث عن « قمة الرومانتيكية فى الشرق » ، إلى أن طالب « ستيفان مالارميه » (١٨٤٢ ــ ١٨٩٨) بتجديد الأدب واللغة وتطعيمها بدم جديد عن طريق الترجمة . فبعد أن توثقت الصلة بين التقدم العلمى والفلسفة الوضعية ، والأدب الواقعى ثم الطبيعى ، ظهر رد فعل لهذا التيار العقلانى الجارف لدى طائفة من الأدباء تمسّكت بدور القلب والعاطفة والخيال فى مجال الإبداع ، وراحت تنقب عن الأسرار والرموز التى يحفل بها الوجود ، والتى خنقتها « الحضارة » فى قوالب جامدة ، وطبقات سميكة ، وأشكال أدبية مقيّدة . والتفت هذه الطائفة حول الشاعر الرمزى التجديدى « مالا رميه » ، الذى كان ينشد حياة وديعة ، حرة وطليقة انطلاقة الجنية الشرقية على أجنحتها السحرية . وشاءت الأقدار أن يأتى إلى باريس فى ذاك الوقت على التحديد طبيب أديب شاب هو جوزيف شارل ماردروس (١٨٦٨ ــ ١٩٤٩) وهو قوقازى الأصل ، فرنسى الجنسية ، قاهرى المولد ، يتحدث العربية بلهجة مصرية ، والفرنسية بلكنة باريسية ، ويعرف عن الآداب الكلاسيكية (الإنسانيات) ما يعرفه كل من تلقوا ثقافة تأصيلية رفيعة وقد وصل ماردروس يحمل فى حقائبه عدة مخطوطات عربية لألف ليلة وليلة ، وفى ذاكرته صدى ما سمعه منها وعنها ، وفى مخيلته عبق الشرق العريق وأحلامه وأحاسيسه . وأخذ يتردد على صالون مالارميه الذى كان كعبة المولعين بالشرق حينذاك أمثال ، بيير لويس ، وأندريه جيد ، وميترلانك ، وهنرى دو رنييه ، وغيرهم . وفاتح ماردروس « المعلّم » بشأن نيته فى نقل الليالى العربية إلى الفرنسية فشجّعه ، ووجهه ، وقدّمه بنفسه إلى الناشر . وهكذا صار عميد المدرسة الرمزية أباً روحيا للترجمة « الجديدة » التى أهداها « كاتبها » لصاحب الفضل فى ظهورها إلى حيز الوجود ، ألا وهو ستيفان مالا رميه .

وليسمح لنا القراء أن نسترسل بعض الشيء في الحديث عن هذه « الترجمة » التي أدّت إلى معركة أدبية تاريخية ، تعدّت حدود فرنسا ، وتردد صداها في إنجلترا وألمانيا وإيطاليا وأسبانيا وكانت نقطة تحول في تاريخ الاستشراق ، بل في تاريخ الأدب « العام » ، فقد كان ماردروس كثير الأسفار ؛ تنقل بين أرجاء الشرقين الأدنى والأقصى ، واستمع إلى الرواة هنا وهناك ، إذ يطوّعون الحكايات حسب أهوائهم وميول المستمعين الكرام ، ويعمدون إلى الإطناب أو الاختصار حسب مقتضى الحال ، يطعمونها بالأشعار تارة ، والفكاهات والنوادر تارة أخرى . وقد تشبّع ماردروس بهذا « التكنيك » فأضمر في نفسه أمرا ، وهو أن يقوم بالنسبة للجمهور الفرنسي بدور « الشاعر » الشعبي ، فيجد قراؤه في « لياليه » ما تهفو نفوسهم إليه . وفي تلك الآونة التي امتدت من هزيمة ١٨٧٠ وما تبعها من أزمات سياسية واقتصادية حتى قضية الجنرال دريفوس (١٨٩٨) ، التي هزت فرنسا وأدت إلى انقسامات على كل المستويات ، بما في ذلك الأوساط الثقافية ، كان الجميع يحنّون إلى البساطة والتمتع بحياة سمحة ، كما كان جمهور القراء يتوق بجماع روحه إلى العالم البدائي المفقود ، الذي تصور أن الشرق - برغم بذخه وترفه - ما زال امتداداً له . وانطلاقاً من هذا المنظور جاءت ترجمة ماردروس حصيلة للروايات الشعبية المتداولة في ذلك الحين ، النابعة من الشرق والغرب الأسطوري ، القديم والحديث . وقد ضمّن المترجم لياليه رؤيته الشخصية ، وتفسير أمثاله من الأدباء المتشيعين لوحدة التراث الإنساني ، وأبرز ما تحويه من رموز وتلميحات أسطورية ، وما تخفيه من جذور فرعونية ويونانية وهندية وبابلية وآشورية ، وربط بين بعض التفصيلات « الخيالية » ومنبعها الدفين في الصحف الأولى ، صحف إبراهيم وموسى ؛ بل إنه لم يغب عن ذهنه مثلا الصلة البعيدة أو القريبة بين السندباد وعوليس ؛ وهي من النقاط التي يتناولها أندريه ميكيل في الكتاب موضع الدراسة . ومن الجدير بالذكر أيضا أن ماردروس غيّر ترتيب الحكايات والليالي ، وأضاف تفصيلات جمعها من عدة مخطوطات أو من حكايات شرقية أخرى ، بل من بعض التعليقات الشخصية التي جادت بها بنات أفكاره ؛ كما أنه جعل عاهل بني ساسان يخرج من صمته المطبق الذي نلاحظه في الكتاب العربي ، ويدخل في حوار مباشر مع زوجه ، ويدلي برأيه في الحكايات على نحو أضفى على حديث شهرزاد صبغة « هدفية » ترمي إلى شفاء شهريار الجبار من حنقه على حواء . ثم جاء بعد ذلك النقاد ممن لا يقرؤون العربية فاعتمدوا اعتمادا كليا على هذه « الترجمة » ، واستندوا إلى « إضافات » ماردروس التي فتحت أمامهم آفاقا جديدة ، وخرجوا منها بدراسات شائقة ، من بينها كتاب « لا هيه - هولبيك » عن « شهرزاد والنضال من أجل تحرير المرأة » (١٩٢٧) ؛ وهو - كما يتضح من عنوانه - مخصص لإحدى القضايا الإنسانية والاجتماعية المهمة ، التي يعود إليها أندريه ميكيل في أكثر من حكاية من تلك الحكايات السبع التي اختارها لكتابه ، وهناك قضايا أخرى كثيرة ، فجرتها هذه الترجمة الطريفة ، التي انخرطت في النسق الأدبي لعصرها ، فتحوّلت بدورها إلى مصدر وحي وإلهام لأمثال « جان كوكتو » ، و« هنري دو رونييه » ، ودفعت أندريه جيد - الذي كتب عنها عدة دراسات - لأن يضعها في صف الإلياذة والأوديسة ، وذلك حين حصر أمهات الكتب العالمية في ثلاثة : « الكتاب المقدس ، وأشعار هوميروس ، وألف ليلة وليلة » وإذا كان كتاب ماردروس يندرج في تلك الفئة من الترجمات الأدبية التي يعدها علماء الأدب المقارن المعاصرون أمثال « روسو » و« بنشوا » و« شارل ديديان » ، جزءً لا يتجزأ من الأدب الذي يتلقاها ، فإنه قد أثار حفيظة المستشرقين الذين اتهموا كاتبه (عن حق !) بعدم الأمانة . لذلك فقد توالى صدور ترجمات جزئية « أمينة » لبعض الحكايات ، إلى أن جاء « رونيه خوّام » فأصدر ترجمة جديدة في عام ١٩٦٧ ، أشار إليها أندريه ميكيل ضمن مراجعه . وقد استفادت هذه الترجمة بطبيعة الحال من الترجمات والمعارك السابقة ، لكنها لا يمكن أن تضارع في « الأمانة » ترجمات « كازمرسكي » مثلا ، أو « ج . رات » ، الذي ترجم بدقة وإتقان حكاية « أنس الوجود والورد في الأكمام » . كما أنها - من الناحية الجمالية والأدبية الصرف - لا تقارن بترجمة ماردروس « الرمزية » ، ولا بترجمة جالان « الكلاسيكية » . لذا فقد ظلت هاتان الترجمتان هما المرجع الأساسي لنقّاد القرن العشرين ، الذين اهتموا بحكايات الروعة والخوارق والخيال ، أمثال « تودوروف » ، و« كلود بريمون » ، و« بروب » ، وغيرهم ممن يفنّد أندريه ميكيل آراءهم في كتابه وممن يدخلون - بشكل أو بآخر - ضمن ما سميناه في البداية « المنظومة المنهجية » لهذا الكاتب . وفي الواقع لقد ذكر أندريه ميكيل في أكثر من موضع تصنيف بروب لأنواع الحكايات الشعبية بخاصة حكايات الفانتازيا أو الروعة وبواعثها ، وتطورها ، والموضوعات الأزلية التي تتكرر فيها ، برغم بعد الشقة بين البلاد التي شاهدت ميلادها وقد خص بالذكر كتابين ، هما : « تحولات حكايات الفانتازيا » ، و« مورفولوجيا الحكاية » ، كما رجع أيضا إلى الدراسات والبحوث التي نشرها البروفسور كلود بريمون ، وهو من أشد المتحمسين لألف ليلة وليلة ، ويقوم على نحو منتظم بعقد ندوات وحلقات بحث في الكوليج دو فرانس ، وفي المدرسة العليا للعلوم الاجتماعية بباريس ، للكشف عن الخصائص المشتركة للروايات الشعبية والأساطير . ولكن كتاب أندريه ميكيل لا يعد بأي حال من الأحوال مجرد تطبيق للنظريات المعاصرة ، فكم من آراء سديدة ذاعت وتأكدت عبر السنين ، ودخلت ضمن الثقافة العامة ، أو التكوين الأكاديمي ، أو التشكيل الأساسي لكل ناقد ، حتى أصبح من الصعب على المرء نفسه أن يحدد متى عرف هذه الأفكار ومن أين جاءته ، والعالم هو من يعرف كيف يختار من الجديد ما يثرى التراث ، ويدرك أن التجديد لا يعني « نبذ » القديم نهائيا . وهذا ينطبق مثلا على المفهوم « الأصلي » للبلاغة ورسالة الشعر ؛ فما أجمل أن نسمع رولان بارت مثلا يتكلم عن فن السرد الذي وُلد في العالم مع ظهور الإنسان على سطح الأرض ، وأن يشير صراحة إلى أرسطو في وقت يتشدق فيه كثيرون بالثورة على القواعد الأرسطية . وما أسعدنا ونحن نرى النقاد - في محاولة منهم للتوصل إلى « أصل » الأنواع الأدبية ، فضلا عن الأشكال القصصية - يركزون على أهمية « الحديث » ويعدونه أساسا لكل نتاج فكري ، ثم تذكر فجأة أن المويلحي في مطلع هذا القرن قد سمّى كتابه الجميل المتنوع الأساليب « حديث عيسى بن هشام » ، دون أن يكون له سابق معرفة برولان بارت أو تشومسكى أو غيرهما . أقول ذلك لأن دراسة أندريه ميكيل لبعض الحكايات قد أبرزت جوانب « جديدة » بالمقارنة بدراسات سابقة عن الليالي ، مثل وجود « عدة أصوات » في النص ، أو استخدام الحديث المباشر وغير المباشر . وهذه الجوانب ماثلة في القصص منذ الأزل ، ولكنها اتخذت

أهمية « أدبية » جديدة بعد ما حدث من تطور يستهدف استنباط المدلول الأدبي من الأساليب اللغوية ، وتحاشى الفصل بين الشكل والمضمون وحقيقة الأمر أن أندريه ميكيل قد جمع فى منظومته المنهجية بين الموروث والجديد لكى يصل إلى هدف واحد رئيسى ، وهو القيام بدراسة « استنباطية » وهذا المفهوم - أى القراءة الداخلية للنص - ليست شيئا جديدا على النقد الفرنسى ، الذى يبغض « الحَرْفية » ويقدس « التعمق » . ولكن هذا الكاتب قد اختار من الأدوات الجديدة المتاحة ما يتمشى مع النص المدروس ، لكى يحقق الهدف « التقليدى » المتأصل فى الثقافة الفرنسية ، ألا وهو « التعمق » . ومن هنا كان اعتماده على المراجع الكثيرة المتنوعة ، والترجمات الأدبية « التفسيرية » والمتأقلمة ، التى أشرت إليها آنفا ، بقدر اعتماده على النظريات الأدبية والنقدية المعاصرة .

يتناول أندريه ميكيل فى كتابه سبع حكايات هى : **حكاية الجارية تودد** ؛ وحكاية **علي الزئبق المصرى وبعض الشطار** ؛ وقصة **السندباد البحرى** ، وحكاية **عبد الله البرى وعبد الله البحرى** ؛ وحكاية **أبو محمد الكسلان** ؛ وحكاية **اليمنى وجواريه الستة** ؛ وأخيرا حكاية **نور الدين مع شمس الدين أخيه** . ومن الجدير بالذكر أن الكاتب لم يفصح عن سبب تفضيله لهذه النصوص دون سواها ، وإن كان من الممكن التكهن بدوافع هذا الاختيار ؛ فهذه الحكايات - على تنوعها - تجمع بين بعض الثوابت والمتغيرات ، وتخفى تحت الستار السردى الضاحك العابس العبثى سجلا حضاريا ، كان لا يستغلق فهمه على اللبيب فى ذلك الحين ، ويمكن أن « يقرأه » اليوم العالم بخصائص المجتمع الإسلامى وأسسه فى عهد ما قبل الاستعمار . وأندريه ميكيل فى « قراءته » الواعية يحاول أن يستشف المكنون داخل هذه النصوص التى يتصور البعض أنها وضعت لمجرد التسلية وقضاء « الليل » فى السمر المستحب ، فى حين أنها ترمى إلى أهداف قد تخفى على السّذج ، ويدركها من « بالإشارة يفهم ! » ، بل إنها تثير قضايا حيوية ، تمسّ كيان المجتمع ، وتتناول موضوعات شائكة ، مثل شرعية الحكم ، ونظام الخلافة ، وتوزيع الثروات ، والطبقية الجامدة ، وهذا ما يدفع الكاتب إلى تنبيهنا إلى ذلك فى العنوان الثانوى للكتاب « ليست هناك حكايات بريئة » .

ولنأخذ مثلا على ذلك حكاية الجارية تودد ، تلك الجارية العلامة التى ذهب بها سيدها ليبيعها للخليفة . لقد حددت هذه الفتاة لنفسها ثمنا عاليا (فسيدها كان يجهل قيمتها !) ، فقرر الخليفة عقد امتحان لها . وانتصرت تودد على جميع العلماء المتخصصين فى علوم الدنيا والدين ، ودفع الخليفة ثمنها . لكنه ردّها إلى سيدها الذى أعتقها وتزوجها ، وأصبح بفضلها من المقربين إلى أمير المؤمنين . ويحدد أندريه ميكيل منذ البداية الخطة العامة لتلك الحكاية حسب تعريف « بروب » ، ولكن ميكيل لا يأخذ كلام « بروب » على عواهنه ، ولا يحاول - كما يفعل بعض الدارسين للأسف - أن يخضع النص العربى لهذه النظرية أو تلك ، بل يحرص منذ البداية على تنبيهنا إلى أن كلام « بروب » لا ينطبق حرفيا على الحكاية العربية التى تستهدف عرض « المعرفة » ، وأنها ترتكز على محورين : « مضمون » هذه المعرفة ؛ وكيفية « تلقيها » وتلاحظ أن ميكيل يترك بروب بعد ذلك جانبا ، ولكن لكى يعود إليه بعد ذلك حسب مقتضيات النص .

والمناظرة التى تتم بين تودد والعلماء المتخصصين فى كل علم وفن تستهدف « تلقين درس » للجمهور فى صورة سؤال وجواب ؛ وهى طريقة تربوية لها ما يضاهيها فى آداب أخرى كثيرة غير أن ميكيل يربط بين ردود الجارية والمعارف المتاحة « المشروعة » وموقف المجتمع من آراء المعتزلة ، ومن تمثل الفلسفة اليونانية ، وتصرفات الشيعة والسنّة . والفتاة تبدأ بالحديث عن العقل الموهوب ، والعقل المكسوب ، وتدلف من ذلك إلى قضية الوعد والوعيد ، والجبر والاختيار ، وتحذر من الحركة الانفصالية التى قد تترتب على مناورات الشيعة ، وتدعو إلى تماسك الأمة حرصا على استتباب الأمن والاستقرار والازدهار للفرد والمجتمع على السواء . إلى جانب توضيح مضمون هذه المعرفة فى ضوء المراجع التى ذكرناها فى البداية عن المجتمع الإسلامى وتاريخه وحضارته ، يحرص ميكيل على أن يوفى للمحور الثانى حقه ، وأعنى بذلك تبيان الوسائل الفنية التى يستخدمها الراوى لتوصيل هذه الثقافة الموسوعية إلى الجمهور ، دون أن يتسرب الملل إلى النفوس ؛ وهذا فى حد ذاته ضرب من البلاغة . فإلى جانب الوسائل اللغوية - الأسلوبية مثل الشعر والسجع والألغاز ، هناك الأسئلة المحرجة فى بعض الحالات ، وتضيق الخناق على الجارية التى قد تجد نفسها مضطرة للخروج على حدود الاحتشام كى لا تتهم بالجهل . ويتصور ميكيل أن الحكاية ذات طابع درامى ، وأنها تنقسم إلى أربعة مشاهد ، تشير حسب التكنيك المسرحى الذى يبدأ « بأزمة » الامتحان أمام كبار العلماء ، ثم يتصاعد التوتر حتى يصل إلى الذروة ، حين يحاول أحد الفقهاء الإيقاع بالجارية فى أسئلة تتعلق بالرجم بالغيب قد يؤدى الرد عليها إلى اتهامها بالزندقة ، وأخرى يكون فيها الرد الصريح تنديدا بمسلك الخليفة (مثل معاقرة الخمر) ، ولكن الفتاة تتصرف بلباقة وذكاء خارق . وحينذاك تأخذ الأزمة فى « الانفراج » ، وتقل حدة التوتر تدريجيا حتى تصل المسرحية إلى الحل النهائى أو الخاتمة السعيدة ، حيث تصبح الفتاة - بانتصارها على العلماء - سيدة الموقف ، وتسخر من الأئمة والفقهاء الذين تجردهم من ثيابهم بعد هزيمتهم ، تماديا فى النكاية بهم وهكذا ينتقل الراوى من الجد إلى الهزل فى سهولة ويسر ، كى يلقى بعض الظلال على غرضه الخفى ، أما تودد فتترك التحدى جانبا ، وتأخذ فى العزف والغناء وإنشاد أعذب الألحان ، ويتحول المجلس من قاعة امتحان إلى بهو للمسامرة واسمحوا لى أن أقول بدافع من التصور الدرامى لهذا « العرض » الساخر الوقور الذى يدور فى حضرة الرشيد هارون ، إنه عندما « يسدل الستار » تتحول تودد من جارية « جميلة » تتبع سيدها ، إلى « سيدة » مشهود بعلمها ؛ فالمعرفة وحدها قد رفعتها من وضع الإماء إلى مرتبة الأحرار ، وبفضلها صارت الجارية سيدة عالية القدر ، كما صار رفيقها - بفضلها أيضا - صاحب حظوة فى القصر .

ويختتم ميكيل هذه الدراسة مشيدا بالدور الذى لعبته المرأة دائما فى المحافظة على المعرفة وتلقينها ، أى فى تأصيل التراث والقيم عبر الأجيال ، خصوصا حين تعرّضت البلاد العربية لضياع هويتها الثقافية فى إثناء وقوعها تحت سيطرة الاستعمار . ويستشهد الكاتب فى النهاية بقول جاك بيرك الذى رأى فى المرأة المسلمة - بعد مرور تسعة قرون على تأليف قصة تودد : « الشعلة الساهرة فى ليل الاستعمار المدلهم » .

قلت منذ قليل إن ميكيل فى اختياره للحكايات يعتمد على الثوابت

والمتغيرات ؛ فهناك قضايا مشتركة ملحة ، أو هى حسب التعبير الموسيقى « لازمة » تتردد من حكاية إلى أخرى على الرغم من تنوع الموضوعات ، وأساليب تناولها ، وطرق تبليغ « الرسالة » . فإذا عدنا إلى المثال الذى ضربته ـ وهو قضية المرأة ـ وجدنا للمرأة فى الحكاية الثانية من الكتاب صورة مغايرة ، مع أن هذه الأخيرة مختلفة كل الاختلاف عن سابقتها ، من حيث البيئة والموضوع والأبطال . فهى تحكى لنا كيف أن شطار مصر : على الزيبق ، وأحمد الدنف ، وحسن شومان ، حين ضاقت بهم الحال ، هجروا الأوطان ، ونزحوا إلى بغداد ، حيث صاروا حماة الأمن فى البلاد ، وأصحاب الكلمة والهيلمان فى عاصمة الخلافة ! ولكن المرأة الذكية تتصدى لهم فى حومة الشطارة والمكر والمهارة ، وتنجح دليلة « المحتالة » ، بمعاونة ابنتها زينب « النصابة » ، فى انتزاع منصب رسمى لا يقل أهمية عن مناصب الرجال ، اذ تصبح المسئولة عن الحمام الزاجل وأسمحوا لى أن استخدم التعبير الحديث فأقول إنها ـ بمعنى أصحّ ـ تصبح المسئولة الرسمية عن « الحقيبة الدبلوماسية » والمراسلات الخارجية المتبادلة بين ولاة الأقاليم وعاهل الإمبراطورية ، وبين أمير المؤمنين وحلفائه الأوربيين . وتنجح دليلة فى مهمتها ، وتثبت للجميع ـ وعلى رؤوس الأشهاد ـ أنها ليست أقل كفاءة من المرحوم زوجها ، الذى كان يشغل المنصب نفسه قبلها ، كما تبهر زينب بجمالها وذكائها وألاعيبها كبير الشطار . وبعد فترة من التنافس والتطاحن بين معسكر الرجال ومعسكر النساء ، يتم التصالح والوئام ، بفضل عقد قران ست الحسن والجمال على زين الرجال . ومن خلال هذه القصة يتعرض ميكيل إلى قضايا أخرى مثل اعتماد الحكام على الشطار « التائبين » ، والروابط القوية القائمة على الرعاية والولاء بين « المعلم » والصبيان ؛ والحالة الاقتصادية للحرفيين ؛ ونظرة الحضرى إلى البدوى ؛ والمكانة المرموقة التى يحظى بها « التاجر » الفنى ، وذلك قبل أن يتناول موضوع « التجارة » فى حكايات أخرى لاحقة ، بوصفها مصدرا للثراء و « المعرفة » خصوصا حين يركب التاجر الأهوال عبر البحار .

ويعود ميكيل إلى قضية المرأة مرة ثالثة فى « حكاية اليمنى وجواريه الستة » ؛ وفيها ننتقل من وضع المرأة فى البنية الاجتماعية إلى وضعها « المطلق » بصفتها « إنسانا » . إن هؤلاء الجوارى ذوات « الألوان » المختلفة (البيضاء ، والسوداء ، والصفراء ، والسمراء) ، والبنية المختلفة (الهزيلة والبدينة) ، تحاول كل منهن أن تمتدح نفسها ، وتبرز مزاياها على غيرها لكن الحاكم « الحكم » يوفق بينهن فى النهاية ؛ فهناك صفات مشتركة بينهن ، على الرغم من اختلاف الألوان (أى الأجناس !) . وأيضا فإن الاختلاف والتنوع لا يعنى هبوط المستوى أو التفوق . والمشكلة هنا ـ حسب رأى ميكيل ـ لا تنحصر ، كما يتصور البعض ، فى مقاييس الجمال ، أو المقارنة بين المرأة الحرّة والإماء ، وإنما هى قضية إنسانية فى المقام الأول . إن الراوى يتناول ـ من خلال المرأة ـ قضية المساواة بين الأجناس ؛ والإسلام كما نعرف لا يقرّ بفضل لعربى على عجمى « إلا بالتقوى » .

هذا عن المرأة وما أكثر الحكايات التى أفاضت فى دراسة وضعها ، لكن شهر زاد الحريصة على إخراج مليكها من كهوف الجهل إلى منابع النور تجوب معه البلاد والمحيطات ، فيتكفل بصحبتها بين عالم الواقع والخيال ، فى بحث دائب عن المتعة والمعرفة ـ وها هو ذا أندريه ميكيل يلحق بالركب ، أو ـ بالأحرى ـ بمركب السندباد ، ويصاحبه فى رحلاته السبع ، ويقوم بتحليل طريف لتلك الشخصية الفذة ، التى جابهت من الأهوال ما تشيب له رؤوس الشباب . لقد انتهى بها المطاف إلى بقاع على الحد الفاصل بين المعلوم والمجهول ، وتوغلت فى أراض الذاهب إليها مفقود والعائد منها مولود . هذا السندباد يختلف عن البشر كافة ؛ وهو فى غدوّه ورواحه يحرسه « قدر » يقظ ، ونجم واع ينقذه من المهالك التى تبتلع رفاقه . وهذا السندباد يحكى قصته بعدة أصوات ؛ وهو فى علاقته بالأحداث دائما يبدأ فى تفاعل ؛ تارة يطوعها فهو « فاعل » ، وتارة تخضعه لجبروتها فهو « منفعل » ؛ وتارة يوجهها فتلين وتجود عليه بالمطلوب فيصير عندئذ فى الآن نفسه « الفاعل والمنفعل » . ويرى أندريه ميكيل أن « رحلة » السندباد محدودة الرقعة ؛ فالمساحة التى يقطعها لا تختلف فى مرة عن أخرى ، ولكنه فى كل مرة يزداد توغلاً فى الأعماق . ويناقش الكاتب فى دراسته لهذه القصة آراء تودوروف ، وجولدمان ، وليفى شتراوس ، وغيرهم . ويخلص الكاتب من مقارناته إلى أن السندباد ومغامراته وحديثه تجعل منه شخصية فريدة فى نوعها ، وأن هذا « البحرى » لم يكن « البحر » غايته الأولى ؛ فقد جاب البرّ ، وغاص فى الكهوف ، وحلّق فى الفضاء على أجنحة « الرّخ » ، واقتلع نفسه أكثر من مرة من بين أنياب الموت . إنه إنسان وأسطورة ؛ « واجه » الموت ، ورأى ما لم تشهده عين ، واطلع على الخفى من الأسرار ؛ فهو أشبه ما يكون بالجزيرة التى هى شىء وسط بين اليابس والماء . وعندما يعود السندباد إلى عالمه الأول لا يجد فى الديار من تسعده لقياه سوى سندباد آخر ، هو السندباد الحمال ، « سمّيه » وماضيه ، الذى يفضى إليه بذات نفسه ؛ فليست هناك أسرار يخفيها سندباد عن سندباد . إنهما وجهان لشخص واحد أو شخصية جمعية يربطها الاسم والوطن ، وتفصل بينهما تجربة « الغربة » التى نجدها ماثلة فى كل خاطرة من خواطر السندباد .

ويعود أندريه ميكيل مرة أخرى إلى تشابه الأسماء ، أو الأسماء المرتبطة بعالم البحار فى « حكاية عبد الله البرى وعبد الله البحرى » وهو فى هذه المرة يتبع منهجا مختلفا عن المناهج التى استعرضناها حتى الآن . هذه القصة تنقسم فى نظره إلى جزءين بينهما « وصلة » ترفيهية ، وكل جزء يتضمن عدة « حلقات » . وأبطال هذه القصة هم : عبد الله الصياد ، وعبد الله الخباز ، وعبد الله البحرى ، وعبد الله السلطان ، وعبيد الله كلهم إخوان . وإلى جانب دراسة ميكيل للبيئة البحرية ، والبيئة البرية « المصرية » ، ومحاولة تحديد « تاريخ » القصة على أساس دراسة الوضع الاجتماعى والاقتصادى ، بل النفسى كذلك (التسليم للأقدار ، والرضا بما قسم الله) نراه فى أكثر من مرة يغوص فى النص وراء ما نسميه فى النقد « الكلمة ـ المفتاح » ، أو « الكلمة ـ الموضوع » . وعلى سبيل المثال يأخذ الكاتب كلمة « الحساب » لينتقل من مفهوم « الحساب » بالأرقام إلى مفهوم الحساب يوم الدين ؛ فعندما يعود الصياد من البحر خالى الوفاض ، يعطيه الخباز ما يلزمه من الخبز ، ويقرضه بعض المال ، ويعفيه من رد الدين إلى أن تتحسن الأحوال . وهو بهذا العمل « يحسن » إلى الصياد ، ولكنه أيضا يبتغى مرضاة الله ؛ فهذا « الإحسان » سيحتسب له « يوم الحساب » . ويتناول ميكيل أيضا مفهوم « الأمانة » (أو الوديعة) ويربط بينه وبين الإيمان ؛ فبعد صداقة طويلة يصطحب عبد الله

البحرى عبد الله البرى إلى أغوار البحر كى يسلم إليه « أمانة » يوصلها إلى قبر الرسول عليه الصلاة والسلام ، وفى أثناء عودتها إلى البر يعبر عبد الله البرى عن دهشته لأنه يرى « فرحا » أقيم بمناسبة وفاة أحد الأهالى ، ويدهش « البحرى » عندما يعلم أن أهل البر يشيعون موتاهم بالعويل والبكاء ، إنهم إذن يردون إلى الله « الأمانة » عن رضى وطيب خاطر . ومعنى هذا أنهم - فى نظره - ليسوا « مؤمنين » ولا يمكن لأحد أن « يأتمنهم » على أمانة . وعندما يصل عبد الله البحرى إلى هذا الاستنتاج يقرر قطع علاقته بصديقه الذى يعود بعد ذلك إلى الشاطىء ولكنه عبثا يناديه ، إذ يضيع نداؤه فى الفراغ .

هذه مجرد أمثلة نسوقها لإعطاء فكرة عن الكتاب ، ولكنها لا يمكن أن تغنى عن قراءته بأى حال من الأحوال . ويتضح من هذا العرض أن ميكيل اعتمد اعتمادا تاما على النص ، وفسّره بصفته جزءاً لا يتجزأ من المضمون الاجتماعى والثقافى للعصر ، واختار فى « حرية » المنهج (أو المناهج) التى تتمشى فى كل مرة مع طبيعة النص الذى يدرسه .

وهذه « الحرية » هى سمة الأدب والنقد فى القرن العشرين ، ولكنها « حرية » النضج والتعقل ، النابعة من المنطق ، وليست فوضى التخبط النابعة من عدم المعرفة . لقد كان النقد فيما مضى يعتمد على دراسة العمل الأدبى ، انطلاقا من سيرة الكاتب ووفقا لقواعد المدرسة الأدبية التى يتبعها . ولكن الأمر لم يعد على هذا النحو فى القرن العشرين خصوصا بعد أن قوّضت الحروب العالمية كل شىء ، فكتاب « اللا مسرح » و « اللا رواية » تعمدوا الإبهام كى لا يفرضوا على القارىء رأيا معينا دون سواه ، ولكى يعطوه هو أيضا « حرية » الاختيار بين الاحتمالات المختلفة التى يوصى بها النص . كما أنهم لم يكونوا « مدارس أدبية» بمعنى الكلمة ، يمكن على أساسها تصنيفهم وتحديد قيمة أعمالهم . أضف إلى ذلك أن الظروف الاجتماعية ، والمآسى الجماعية ، أفقدت « الفرد » شخصيته الذاتية المتميزة إلى حد كبير ، على نحو دفع النقاد إلى تفسير الأعمال فى ضوء التجارب « المشتركة » التى يعيشها الأفراد . وهذا لا يعنى أن نستبعد نهائيا معرفة الفرد ، ولكن المسألة مسألة أولويات ، وضرورة تمشى النقد مع اتجاهات الإبداع . فإذا كان أندريه ميكيل قد نحا هذا المنحى فى دراسته للحكايات ، فذلك لأن المفهوم الجديد يتمشى مع طبيعة « الأدب الشعبى » الذى لم يكتبه « فرد » بل أجيال ؛ فمؤلفه هو « المجتمع » ، ومن ثمّ فلابد من تفسيره على هذا الأساس . والنقد الواعى يضيف دائما دراسة « التاريخ » إلى تاريخ الحياة ؛ وحياة الفرد والمجتمع تتعاملان وتتفاعلان . أضف إلى ذلك أن « ألف ليلة وليلة » لا تندرج تحت نوع أدبى محدد ؛ وهذا ما سمح لأندريه ميكيل أن يحدثنا مرة عن طريقة بناء القصة ، ومرة أخرى عن عمل « درامى » مقسم إلى مشاهد ، ومرة ثالثة عن حديث « الأنا » و « الغائب » ؛ والأسلوب المباشر وغير المباشر . وهو إذ يتعرّض للغة والأسلوب يتحاشى الانزلاق فى السيميوطيقا ، ما دام النص « لا يتجاوب » مع مثل هذه التحليلات . وأندريه ميكيل يقوم بدراسة شمولية لا تفصل فصلا تعسفيا بين الشكل والمضمون ، وتنتقل بين المعانى الصريحة والمجازية للكلمات ، ولكن عينه لا تغادر النص ؛ فمنه تنبع المدلولات . وقد يقول قائل إن هذا هو منهج سوسير ورولان بارت . . . إلخ ، ولكن هذه القضية أقدم من ذلك ؛ فأول من فجرّها هو ستيفان مالارميه ، زعيم الرمزية والشعر « الحرّ » الذى احتضن ترجمة ماردروس لألف ليلة وليلة . لقد رحّب مالارميه بتلك « الترجمة » القوية ، التى توحى فيها الألفاظ بكثير من المدلولات ، وتخاطب العين والأذن وغيرهما من الحواس . لقد أدرك مالارميه أن الكلمات كانت قد تحجرت فى قوالب سردية أفقدتها حيويتها ، كما لو كان البلى قد أصابها من كثرة الاستعمال ، ثم جاء القرن العشرون فأعلن « موات » اللغة مع أزمة الإنسانيات ، وثارت فى المسرح على وجه الخصوص معركة « صاحبة الجلالة الكلمة » وكان ذلك تأكيدا لمبدأ « التحرر » من الحرفية ، وإعطاء الأولوية للتفسير « والاستبطان » والكشف عن خفايا الفكر والنفس من خلال تعدّد المعانى التى توحى بها الكلمات فى تنائرها وتلازمها داخل الأنساق .

إن أسلوب أندريه ميكيل لون من « الحفر الغائر » ، وهو فى « قراءته » وكتابته قد أخذ بأفضل ما فى النقد المعاصر ، وحين أهدى كتابه إلى رولان بارت كان يعلم بلا شك أنهما يتفقان فى نظرتهما إلى النص بوصفه كائنا « حيا » ، قادرا على الحوار مع القارىء الناقد .

وهذا النص يظل فى حالة سكون حتى يلتقى فيه الكاتب المبدع بالقارىء الحسّاس المدرك ، وعندئذ تدب الحيوية فى النص فتتولد منه الصور والمعانى والأفكار التى تقودنا إلى ما يسميه بارت : « متعة النص » . . . و « المتعة » بهذا المعنى هى أفضل ما نصف به كتاب اندريه ميكيل الذى أعطانا بنفسه هذا « المفتاح » حين قال فى ترنيمته التمهيدية عن ألف ليلة وليلة أنها « متعة خالصة لا تشوبها شائبة » . . .

التحليل البنائي للقصيدة الجاهلية

(دراسة تطبيقية)

عرض : حسن البنا

عرض لرسالة الدكتوراه التى تقدم بها الباحث حسن البنا مصطفى عز الدين إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، وموضوعها :

« التحليل البنائى للقصيدة الجاهلية : دراسة تطبيقية » . وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، واشترك فى المناقشة الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة والأستاذ الدكتور صلاح فضل .

يتناول هذا البحث القصيدة الجاهلية فى ضوء المنهج البنائى . وقد أثبت هذا المنهج - على نحو ما يذهب الدكتور عز الدين إسماعيل - كفاءته فى « الكشف عن المكونات الجوهرية للنص الأدبى ، والنظام أو النظم التى تحكم تكوينه وتضبط مكوناته » . ويستطرد الدكتور عز الدين إسماعيل إلى القول بأن « استخدام هذا المنهج فى تحليل بنية القصيدة الجاهلية ، والكشف عن قوانينها الباطنية والشكلية على السواء ، يضيف إلى خبرتنا السابقة بهذه القصيدة رؤية جديدة أكثر عمقا وأدق فهما » . وعلى الرغم من أن البحث الحالى ينطلق فى تعامله مع القصيدة الجاهلية من وعى تام بهاتين المقولتين الخاصتين بالمنهج البنائى ، وتصديق أولىّ بفائدتهما ، فإن الباحث كان حريصا منذ البداية على عدم التسليم المطلق بمعطيات المنهج البنائى ؛ وذلك حتى لا يقع فى أسر المنهج الواحد عند تناوله لموضوع واحد . إن هذا الحرص قد دفع الباحث إلى أن يقيم جدلا مع المنهج ؛ وهو جدل كان موازيا للموضوع (أى القصيدة الجاهلية) ؛ بمعنى أن الجدل مع المنهج انعكس على التعامل مع الموضوع . وكانت نتيجة هذا الانعكاس أن أصبحت القصيدة الجاهلية فى هذا البحث - قصيدة « متحركة » وليست « ثابتة » . ولكن هذه النتيجة تحتاج إلى شىء من التوضيح . وسوف نحاول فى هذا العرض تلمس بعض جوانبها ، سواء على مستوى مناهج دراسة القصيدة الجاهلية قديما وحديثا ، أو على مستوى قصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى ، التى ركز عليها الباحث فى هذه الرسالة .

سعى الباحث فى « المدخل النظرى » لبحثه إلى صياغة إشكالية خاصة بالقصيدة الجاهلية . وكان الأساس النظرى الذى اعتمد عليه فى هذا الصدد يتعلق بالبحث عن « تعريف » للقصيدة على الإطلاق ، وللقصيدة الجاهلية على وجه الخصوص . أما الفرضية التى طرحها الباحث فتقول : « إن القصيدة الجاهلية تجسد مثالا عميق الدلالة على أن المجتمع الذى أنتجها كان يمر بمرحلة انتقال جوهرية مما يسمى بالمرحلة الشفاهية إلى ما يسمى بالمرحلة « الكتابية » . إن القصيدة الجاهلية فى ظل هذه الفرضية تمثل بنية عميقة للمجتمع العربى قبيل الإسلام . وإذا صح ما ذهب إليه بعض الباحثين المعاصرين من أن المجتمع العربى ما يزال « يعبر » من المرحلة الشفاهية إلى المرحلة الكتابية فإن هذا يعنى أننا لم نزل نعيش فى « مرحلة القصيدة الجاهلية » . ولعل هذا « العبور » هو ما يكسب حياة المجتمع العربى الثقافية سمة الدرامية الناتجة عن الوعى بالوجود المتأرجح بين الماضى والحاضر ، والبحث عن طريق يصل بين الأصالة والمعاصرة . إن أهمية البحث الحالى تكمن فى أنه يلمس هذه القضية فى بدايتها ، ويحاول أن يلم بطرفها الآخر الذى يتمثل فى القصيدة المعاصرة « الكتابية » ، والمشكلات النقدية المثارة حولها فى العالم الغربى بصفة خاصة .

ويلاحظ الباحث فى مدخله النظرى (ص ١ - ١٩) أن جل المناهج والاتجاهات النقدية المعاصرة قد توقفت توقفا طويلا عند اكتشاف أزمة « الوعى الكتابى » فى الأدب المعاصر . وكان هذا الاكتشاف أمرا طبيعيا بحكم انطلاق معظم هذه المناهج النقدية - ومنها البنيوية - من خلفية ثقافية واحدة ، هى خلفية كتابية . وكان على الباحث الذى يتصدى للقصيدة الجاهلية أن يضع نصب عينيه أن هذه القصيدة قد تأسست على تقليد شعرى شفاهى ، أوضح صوره استخدام صيغ وتيمات Themes بشكل متواتر رصده الباحث فى ملحق الدراسة . ومن ثم فقد وجد أن النظرية الشفاهية لبارى ولورد قد تساعده فى الكشف عن المناطق « الشفاهية » الخاصة بالقصيدة الجاهلية . وقد تبلور استخدام هذه النظرية فى الوصول إلى تأكيد « وجود » القصيدة الجاهلية بوصفها نصا « متحركا » على الرغم من ثبات صيغه وتيماته ، إن لم يكن بسبب وجود هذه الصيغ والتيمات نفسها . لقد أدى تأكيد « وجود » القصيدة بهذا المعنى إلى رفض النظريات التقليدية التى كانت تسعى جاهدة إلى الكشف عن نص « أصلى » للقصيدة الجاهلية ، أو نص « مزيف » أو « منتحل » على يد الرواة المتأخرين . إن المصادر التى أتاحتها تقنية الكتابة للوعى الإنسانى حولتنا إلى أناس ذوى ملامح مختلفة فى الفكر والتعبير داخل ثقافتنا ؛ وهى ملامح ليست لصيقة لصوقا مباشرا بأصل الوجود الإنسانى فى حد ذاته . إن النظرية الشفاهية لبارى ولورد تحرص - فى أساسها المعرفى - على تبين الجدل الفعال بين « الكتابة » بوصفها قوة تعيد بناء الوعى ، و « الشفاهة » من حيث هى وضع نقيض للكتابة ثقافيا ونفسيا . إن الفرضية الأساسية فى هذا البحث تتبنى هذا الجدل من حيث هو قوة كامنة فى قصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى على وجه الخصوص . وقد مهد الباحث لهذا الجدل برسم إطاره النقدى والتاريخى فى المدخل النظرى وهوامشه .

وبعد أن حدد الباحث ملامح هذا الإطار انتقل فى الفصل الأول « وصف القصيدة » (ص ٢٠ - ٩٤) إلى تناول ثلاث نقاط هى : « إشكالية وصف القصيدة فى النقد البنائى والنقد المعاصر » (ص ٢٠ - ٣٥) ؛ و « والوصف البنائى للقصيدة الجاهلية فى النقد القديم والمعاصر » (ص ٣٦ - ٥٤) ؛ و « والأنماط البنائية لقصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى » (٣٧ - ٦٨) .

أشار الباحث فى النقطه الأولى إلى أن عدم اتفاق النقاد - منذ أرسطو - على تعريف لمطلق القصيدة قد انعكس على محاولات النقاد أنفسهم لوصف القصيدة من حيث هى كل ، سواء نظر إليها فى حد

ذاتها ؛ أي بوصفها « موضوعا » قائما بذاته ، أو في اتصالها بعقل القارىء أو الناقد . ولعل بحث علاقة القصيدة بالأسطورة في النقد المعاصر من أهم ملامح محاولة اقتراب هذا النقد من طبيعة الشعر بوجه عام . ولكن التركيز على القصيدة « المكتوبة » في النقد المعاصر حدَّ من النتائج التي كان يمكن أن يسفر عنها البحث في القصيدة بوصفها « كلمة » ؛ لحظة في حوار بالغ الطول . إن التفكير في العمل الأدبي والحديث عنه بوصفه لحظة في حوار يولد وعيا بإمكانيته التاريخية « المفتوحة » أو غير المقيدة ، ووعيا بعدم مشابهته لـ « شيء » محدود . إنه يظهر بوصفه شيئا مثل كلمة سارتر « موجود - من أجل - ذاته » Pour— soi ، وبالمثل « موجود في ذاته » en — soi .

ويصل الباحث في نهاية عرضه لأزمة وصف القصيدة وعلاقتها بالأسطورة في المنهج البنائي ، إلى ملاحظة بعض الباحثين المعاصرين على التقدم العظيم الذي حققه ليفي - شتراوس في تحليل الأساطير . لقد تم هذا التقدم على أساس من تجاهل الأسئلة التي يجب أن تسأل عن الجانب المقدس في الأسطورة . ويرى الملاحظ نفسه أن استخدام النموذج اللغوي هنا ، من جهة اتصاله بالمشكلات الدلالية عند سوسير نفسه ، ذو صلة أساسية بالموضوع من هذه الجهة السلبية . « إن ليفي - شتراوس لا يرى الأساطير في ضوء ما تعبر عنه بأكثر الأشكال جوهرية ؛ المقدس ؛ ولا هو يسمح بتفاعلاتها مع ما تستخدمه من أقرب الأشكال لصوقا بها ؛ اللغة » .

في النقطة الثانية من الفصل الأول ، يركز الباحث على العلاقة بين محاولة النقاد القدماء والمحدثين رؤية « الوحدة » في القصيدة الجاهلية ، وشكهم في « وجود » هذه الوحدة . ومرة أخرى كانت المناهج الغربية « الكتابية » مسئولة مسئولية مباشرة عن الوقوع في هذا « المزلق » النقدي . ومهما يكن من أمر ، فإن ثمة محاولات معاصرة لوصف القصيدة الجاهلية ؛ وهي محاولات ملهمة تبدى في كتابات باحثين مثل لطفي عبد البديع ومصطفى ناصف وعز الدين إسماعيل من ناحية ، وريناتا ياكوبي وياروسلاف ستيتكيفيتش وسوزان ستيتكيفيتش من ناحية أخرى . إن هذه المحاولات - على اختلاف بعضها عن بعض - تتعامل مع القصيدة الجاهلية بوصفها لحظة في حوار بالغ الطول ؛ بنية دينامية تكشف عن نفسها في كل مرة بشكل حيوي ، يأبى التحديد الذي تفرضه عقليتنا الكتابية على عقلية « شفاهية » .

يشير الباحث في نهاية هذه النقطة إلى أهم باحثين تناولا القصيدة الجاهلية في ضوء النظرية الشفاهية لباري ولورد ؛ وهما جيمس منرو وميشيل زفتلر . ويقترح منرو تعديلا في نظرية باري ولورد لتناسب الشعر الجاهلي . إنه يرى أن تطبيق هذه النظرية قد تم أساسا على قصائد طويلة نسبيا ، ذات شخصية سردية ، تحتوي على قصة أساسية وحبكة تنتظم حولها الموضوعات المختلفة الشائعة في تقليد ما . وهو يقصد هنا الملحمة ، حيث تكون طويلة إلى الحد الذي يصعب معه حفظها في الذاكرة . وفي المقابل ، فإن القصائد الجاهلية غنائية وصفية لا تسرد قصة . وهي قصيرة نسبيا بحيث يمكن أن تعيها الذاكرة ؛ ولذا فمن المعقول أن نفترض أن الذاكرة يمكن أن تكون قد قامت بدور أكبر في نقلها ، يفوق ما حدث في الشعر الملحمي ؛ وهذا ما يمكن أن تشير إليه بشكل واضح وظيفة الراوي في التقاليد العربية . ولهذا يرى منرو أنه من الضروري أن ندخل تعديلا على النظرية ؛ فهذا الملمح في الشعر الجاهلي يشير إلى ثبات نصي أكبر بدرجة أبعد مما هو عليه في حالة الملحمة . وهذا الثبات يحدث أيضا ، طبقا لآراء لورد ، في حالة القصائد الملحمية القصيرة ، عندما تتكرر بشكل متزايد ، أو يعاد غناؤها من قبل شاعر ملحمي . ولكن من الضروري تأكيد أن عملية التذكر هذه (أو الاستدعاء من الذاكرة حفظا) عملية غير واعية ، ولا تحدث إلا بعد الإنشاد الشفاهي ذي النمط العادي المرتجل . ومن ثم ، فالارتجال الشفاهي والذاكرة ، في حالة القصائد القصيرة ، ليسا ثنائية تامة بشكل تبادلي ، بل هما متصلان من خلال عملية لا واعية ، حيث تصبح القصيدة - تدريجيا - ثابتة ذلك الثبات النسبي « الشفاهي » في عقل المؤلف (أو الراوي) .

أما فيما يتصل بتحفظات زفتلر إزاء تطبيق النظرية الشفاهية على الشعر العربي ، فإنه يرى أن ثمة وجوها مهمة من الاختلاف بين أسلوبي الشعر العربي الكلاسيكي والشعر الملحمي ينبغي أن تؤخذ في الحسبان ، على الرغم من أن مثل هذه الاختلافات ليست بالضرورة ذات أهمية قصوى ، بخاصة حينما يكون اهتمامنا منصبا على استخدام الصيغ ، فضلا عن ملاحظة العناصر السردية أو الدرامية المميزة للشعر الشفاهي ، التي تظهر في الشعر العربي المبكر . وهو يلاحظ أن هذه العناصر يتحدد وجودها في مقاطع يتكرر ورودها في داخل سياق أكبر من سياق القصيدة . ومهما يكن من أمر ، فإن زفتلر يرى أن الاختلافات النوعية بين الأسلوب الملحمي وأسلوب القصيدة العربية ينبغي ألا تمنع من تطبيق النظرية الشفاهية على الشعر العربي المبكر ، مع ضرورة التأكد من اتصال صفات الأسلوب « الملحمي » كما حددتها ريناتا ياكوبي ، بتلك التي قررها آخرون ، لتمييز الشعر « البطولي » ؛ وهو شعر إحدى خصائصه الأساسية شفاهيته .

يبقى جزء نظري أخير في هذه الرسالة ، وهو يمثل النقطة الأولى من الفصل الثاني « المقدمة الطللية » (ص ٩٥ ـ ١٧١) . وهذه النقطة تحمل عنوان « مشكلة النسيب في النقد العربي القديم والنقد المعاصر » (ص ٩٥ - ١٠٦) . ولعلنا نفعل خيرا إذا تناولنا هذه المشكلة هنا ، ثم نفرغ لبقية البحث : الجزء الأخير من الفصل الأول ، والجزئين الأخيرين من الفصل الثاني ، والفصل الثالث بأجزائه الثلاثة ، وهي جميعا أجزاء تطبيقية .

يرصد الباحث وصفين ممتدين للنسيب في النظرية العربية القديمة : أحدهما نظري ؛ والآخر عملي . ويُسلك في الوصف النظري كل من ابن سلام الجمحي ، وابن قتيبة ، وقدامة بن جعفر ، وحازم القرطاجني ، وابن رشد ، وأخيرا ابن خلدون . أما الوصف العملي للنسيب ، فيبدو واضحا عند كل من الآمدي والشريف المرتضى . والمشكلة الجوهرية في كلا الوصفين للنسيب في النظرية العربية القديمة هي : إلى أي حد كان أولئك النقاد على وعي بتقاليد القصيدة الجاهلية المختلفة ، والعلاقات المتشابكة بينها ؟ أما فيما يتصل بالوصف النظري فإن ابن سلام ، وابن خلدون ، وإلى حد ما حازم القرطاجني ، لديهم جميعا وعي أصيل بمصطلح النسيب في القصيدة العربية القديمة . أما فيما يتصل بالوصف العملي فإن الآمدي والشريف المرتضى لم يحاولا الدخول في منطقة العلاقات بين تقاليد القصيدة القديمة ، وإن كان كلاهما مشغوفا بهذه التقاليد في الوقت نفسه .

وفيما يتعلق بالمحدثين وقضية النسيب ، تشير ريناتا ياكوبي إلى تأثير نص ابن قتيبة على معظم الكتابات الأوروبية عن القصيدة العربية القديمة . ويلاحظ ياروسلاف ستيتكيفيتش أن النسيب قد استولى على أكثر الاهتمامات النقدية حول الشعر العربي ، بالمقارنة بالأجزاء الأخرى من القصيدة . ولكنه يستطرد قائلا : إن ذلك الجزء من القصيدة [أي النسيب] كان وما يزال ، عرضة للتشويه والاستغلال خارج نطاق الفن الشعري ، من ناحية وجوده في القصيدة ، ومن ناحية السبب في هذا الوجود .

ويعرض الباحث لتفسير المحدثين للنسيب من خلال هاتين الإشارتين لياكوبي و ستيتكيفيتش ، بل نراه يستطرد إلى إعطاء أمثلة من الشعر الإسلامي ؛ ليرسم خطا بيانيا لعلاقة الشاعر بالأطلال (بوصفها موتيفًا نسيبيا) ، في كل من القصيدة الجاهلية والقصيدة الإسلامية المتطورة عنها .

في الجانب التطبيقي من هذه الرسالة ، سعى الباحث إلى وصف قصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ،والمخضرم بوصفه نمطا شائعا للقصيدة الجاهلية . وفي الوقت نفسه لم يعتن الباحثون المعاصرون بتناول هذه القصيدة من خلال وصف تقاليدها الفنية المختلفة ، وصفا شاملا يأخذ في حسبانه المستوى الأفقي للتقليد الواحد ؛ أي كيفية استخدام الشعراء له من ناحية ، والمستوى الرأسي ؛ أي علاقة كل تقليد بنظام القصيدة بوصفها كلا . وقد سبق للباحث نفسه أن حاول وصف قصيدة الطيف والخيال في الشعر الجاهلي والمخضرم والإسلامي ، حتى نهاية القرن الرابع

الهجرى ، فى رسالته للماجستير (جامعة عين شمس ١٩٧٨) .

شمل الوصف الذى قدمه الباحث للأنماط البنائية لقصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى والمخضرم أكثر من ١٨٠ قصيدة . وينبغى أن يلاحظ أن قصيدة الأطلال فى هذه القصائد ، تتحدد بتلك القصيدة التى يتصدرها ذكر للأطلال بشكل أساسى ، سواء شاركتها موتيفات نسيبية أخرى أو لم تشاركها .

ومن فحص المادة الشعرية المشار إليها ، أمكن للباحث تمييز نمطين أساسيين لقصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى : الأول ، نمط القصيدة الثنائية ؛ أى التى تشمل وحدتين مكوِّنتين : المقدمة الطللية من جهة ، ووحدة الناقة ، أو ما يحل محلها من جزء خاص بالفخر أو المديح أو الرثاء من جهة أخرى . والنمط الثانى ، هو القصيدة الثلاثية ؛ أى التى تشمل ثلاث وحدات مكوِّنة : المقدمة الطللية ، ووحدة الناقة ، ثم وحدة منفصلة للفخر أو للمديح أو الرثاء .

ولكل نمط أشكاله الخاصة به ؛ ففى نمط القصيدة الثنائية يوجد خمسة أشكال . كذلك فى نمط القصيدة الثلاثية شكلان . وفى كل شكل من الأشكال السبعة نماذج بينها قليل من الاختلافات . وقد بيّن الباحث هذه الاختلافات جميعا فى ملحق الدراسة ، على أساس عدد الوحدات المكونة ، وعدد النماذج ، وطبيعة عنصرى الزمن والذات فى أشكال القصيدة المختلفة بوصفهما مظهرين جوهريين من مظاهر وقوف الشاعر الجاهلى على الطلل ، وحواره معه ، وقوفا جماعيا وحوارا فرديا . وقد أضاف الباحث فى نهاية رصده لكل شكل فى ذلك الملحق ملاحظات مهمة عن طبيعة وجود كل من الناقة والفرس فى القصيدة . كذلك حاول الباحث أن يرصد درجة وعى الشاعر بالمسافة بينه وبين الطلل فى كل شكل . ولقد أسهب الباحث فى توضيح هذه الملاحظات ، فى وصفه للأنماط البنائية للقصيدة الطللية .

ولم يغب عن الباحث أن ينبِّه فى مقدمة البحث إلى أن هذه التقسيمات لا ينبغى أن تؤخذ على أنها تفكيك لقصيدة الأطلال ؛ بل هى محاولة لإعادة تركيبها بوصفها لحظة فى حوار بالغ الطول ، تصل إلينا أصداؤه من خلالها ، فنحاول أن نتمثلها « قصيدة » ، نصغى إليها ، بل نحاول أن نشارك فى الحوار الدائر ذاته .

وقد عقد الباحث فى الفصلين الثانى والثالث خمسة أجزاء تطبيقية . قام فى الجزء الأول منها بتقديم « وصف لبنية المقدمة الطللية » (ص ١٠٧ - ١٢١) . وحاول الباحث فى هذا الوصف أن يتجنب التطبيق الجاف لنظريات علم اللغة من ناحية ، كما حاول أن ينأى به عن أن يكون مجرد حالة من حالات الاستغراق الذاتى المحض ، ساعيا فى الوقت نفسه إلى تقديم وصف لغوى للمقدمة الطللية من خلال (أولا) : الطلل فحسب ؛ وذلك عندما لا تكون هناك تقاليد نسيبية أخرى مشاركة للأطلال فى داخل المقدمة الواحدة ؛ و (ثانيا) : من خلال دراسة علاقة الأطلال بهذه التقاليد الأخرى ، مثل الظعن والطيف والخيال .

ويكمل الباحث هذا الوصف « اللغوى » للمقدمة الطللية بوصف أدبى لبعض صور هذه المقدمة فى الجزء التطبيقى الثانى لهذه المقدمة ، وهو بعنوان « تحليل بنائى للمقدمة الطللية » (ص ١٢٢ - ١٤٢) . وقد تناول الباحث فى هذا الجزء فكرة « الحوار الطللى » فى المقدمة من ناحية ، كما تناول أهم الصور التى يدرك الشاعر الطلل من خلالها . وهذه الصور الطللية ، وذاك « الحوار الطللى » ، يمثلان من وجهة نظر الباحث أهم المظاهر التى تكشف عن هم الشاعر الجاهلى وإبداعه فى رحلته الانتقالية من مرحلته الشفاهية إلى مرحلته الكتابية بمختلف رموزهما : الطبيعة/الثقافة ، الآخر/الأنا ، الأنا/القصيدة ، القصيدة/الطلل ، الزمان/المكان ؛ وذلك فى تكافؤ ضدى لا يتغلب طرف فيه على آخر ، بل تنبثق القصيدة/الدلالة من وسط التقابل ، لتشارك بوصفها طرفا متحركاً فى الثنائية بكشف عن نظامه بوصفه علامة على هذا النظام وأحد مظاهره الخالدة .

ويقدم الباحث فى الفصل الثالث « تحليل القصيدة - دراسة تطبيقية فى قصيدة الأطلال الثنائية والثلاثية » (ص ١٧٣ - ٢٠٨) . ويتناول الباحث فى الجزء الأول من هذا الفصل علاقة القصيدة الطللية بالمرثية . ولعل هذه العلاقة تكتسب أهمية خاصة فى الدرس المعاصر للشعر الجاهلى ، إذ رأينا أن بعض الباحثين المهتمين بالشعر الجاهلى حديثا ينكر وجود هذه العلاقة بين الأطلال والرثاء فى حدود فهمه لفكرة الرثاء ؛ حيث حصر مفهومه لها فى رثاء شخص بعينه . (انظر كمال أبو ديب ، الرؤى المقنَّعة - نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦ ، ص ٣٤٨) . وحتى إذا سلمنا بهذا الفهم - من قبل الباحث المشار إليه - فإن علاقة الأطلال بالرثاء تتمثل فى الشعر الجاهلى على مستويات مختلفة ، حقق بعضها كاتب الرسالة الحالية .

وفى الجزء الثانى من هذا الفصل تناول الباحث علاقة الشاعر بالناقة ، وذلك فى داخل القصيدة الثنائية ، عندما تكون الناقة جزءا من فخر الشاعر بنفسه ، وعندما تكوِّن هذه الناقة الجزء الثانى من القصيدة الثنائية كذلك .

والجزء السابق يمهد لتناول « القصيدة الثلاثية » فى الجزء الأخير من الفصل الأخير . الذى يتناول الباحث فيه نموذجين لهذه القصيدة ؛ الأول للمخبل السعدى ؛ والآخر للنابغة الذبيانى .

وينهى الباحث رسالته بقوله (ص ٢١٧) : « إن الإشكالية التى طرحها البحث الحالى وحاول معالجتها ، ما تزال قائمة ؛ حيث إن الباحث لم يستنفد فى دراسته الشعر الجاهلى كله ، بل أخذ شريحة ، أساسية مع ذلك ، وركز الضوء عليها . ويأمل الباحث أن ينهض باحثون آخرون لا ختبار تلك الإشكالية من خلال أنماط أخرى للقصيدة فى الشعر الجاهلى . إن بحثا كهذا لن تظهر قيمته الفعلية إلا فى ضوء دراسات مثل تلك ، مكملة له ، ومتواصلة معه . وهذا يتطلب منا - فى المقام الأول - أن نرى بعيون كثيرة ، وأن نسمع بآذان كثيرة كذلك .

المنهج الأسطورى
فى تفسير الشعر الجاهلى
دراسة نقدية

عرض : عبد الفتاح محمد أحمد

عرض رسالة «الماجستير» التى تقدم بها الباحث عبد الفتاح محمد أحمد إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة المنيا ، وموضوعها : «المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى ـ دراسة نقدية» . وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور على البطل ، واشترك فى المناقشة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، والأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن .

صاحب نهايات القرن التاسع عشر ظهور نظريات وفلسفات جديدة فى العلوم الطبيعية ، وفى ماهية الوجود والإنسان ، تمارس تأثيرها فى المناخ الفكرى والعقلى لعصرنا الحديث ، وتجمعها سمة عامة هى سمة التطورية فى نظرتها إلى الكون والعالم . وكان من الضرورى تحت تأثير هذه النظريات وتلك الفلسفات أن يعاد تقويم الكثير مما استقر فى ذهن العصر من آراء تاريخية واجتماعية ولغوية وغيرها ، فى مختلف مناهج الفكر ومناحى الحياة .

ولما كان الإنسان هو المحور الأساس الذى تدور حوله هذه النظريات فقد كان لابد أن تتداخل جميعا من أجل تفسير كينونته وإدراك كنهه . والنقد الأدبى بشكل من الأشكال هو محاولة لتفسير الإبداع الإنسانى بوصفه نتاجا يعبر عن الإنسان ودوافعه . ومن خلال هذه الغاية ، وعلى ضوء معطيات الفكر الحديث ، ولد نقد أدبى ، ينشد التحرر من قيود النقد القديم ، ويحاول التخلص من أوجه قصوره باستخدام هذه المعطيات ، على شريطة أن تذوب فيه ولا يذوب فيها . والمنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى ، محاولة لإيجاد منهج نقدى من هذا النوع ، يستمد أصوله من ضروب العلم المختلفة ، ليكون أكثر فهماً للأدب ، وأكثر قدرة على تفسيره .

وقد اختار الباحث دراسة هذا المنهج ، لما يمثله من رؤية جديدة وجريئة للتراث الشعرى القديم ، تستمد جدتها وجرأتها من مخالفتها لما استكانت الدراسات السابقة إليه ؛ حيث يكشف هذا المنهج عن ارتباط الشعر الجاهلى الوثيق بالفكر «الميثوديني» ؛ وهو جانب ظل مجهولا طيلة القرون السابقة من حياة هذا التراث . بالإضافة إلى تزايد الدراسات التى استخدمت هذا المنهج فى النصف الأخير من هذا القرن ، متأثرة بنتائج العلوم الحديثة من ناحية ، ومتأثرة بتطبيقه على الفن القديم فى الغرب من ناحية أخرى .

ويبدأ البحث بعرض الأصول العامة والمفاهيم الأساسية التى شكلت الأسس النظرية للمنهج ؛ فقد استمد من الدراسات النفسية مفهوم «كارل يونج» للاشعور الجمعى ، وما يفترضه هذا المفهوم من كمون موروث البنية العقلية البشرية ، بما يحمله من أنماط أصلية ، ومكونات أسطورية ودينية ؛ حيث يقوم اللا شعور الجمعى بعملية الترميز التى تعتمد على مقدرتى الحدس والإسقاط لدى الفنان أو المبدع . وعلى أساس من استبقاء الموروث قامت الدراسات «الأنثروبولوجية» رافدا يمد هذا المنهج بالمفاهيم التى نادى بها «تايلور» ، والتى تؤكد أهمية الإرث الثقافى ، وما أثبته «فريزر» من أن الأصل الذى تمثله الطقوس الأسطورية يظل باقيا فى الذاكرة الجمعية .

كما اعتمد المنهج على نتائج الدراسات الرمزية التى قام بها «فيكو» و «هيردر» ، وغيرهما ، للعلاقة بين اللغة والشعر والأسطورة ، وبين الشاعر والمنابع الأصيلة للفن ، بالإضافة إلى مقولات الفلسفة الرمزية التى وضعها «كاسيرر» ، وطورتها «سوزان لانجر» ، عن علاقة التشكيل الميثولوجى بالتشكيل الشعرى ؛ تلك المقولات التى ترى أن الطقوس أو الشعائر كانت الأصل الذى انبثقت عنه الفنون والآداب فى الحضارات المختلفة ؛ وأن الأساطير هى المواد الخام الفطرية والطبيعية للفن .

كما أسهمت الدراسات النقدية فى تأسيس المنهج الأسطورى بمفاهيمها عن العلاقة بين الفن والسحر ، وبين الفن والدين ، وعن ارتباط الصورة الفنية بالخيال والمجاز من جهة ، وتجسيدها لرؤية رمزية ظهرت فيما عرف بالصور المنقودية من جهة أخرى .

ثم كان هناك ما يراه الباحث المرحلة الأولى من مراحل المنهج الأسطورى فى بداياته الراصدة التى تبدأ بأول محاولة تستقرىء صورة من الصور النمطية فى شعر ما قبل الإسلام ، وإن كانت لا تقدم تحليلا أو تفسيرا لها . وهى محاولة الجاحظ لرصد عادة الشعراء فى حديث الصراع بين الثور والكلاب . وتأتى بعد ذلك محاولات الربط القائمة على رصد التشابهات بين بعض صور الشعر الجاهلى وبعض ما ورد فى الأسفار القديمة ؛ وقد كان للدكتور طه حسين فضل التنبيه إلى أهمية الأساطير بوصفها عنصراً ضروريا من عناصر التاريخ والتراث لفهم عصر ما قبل الإسلام ، وجاءت دراسة الدكتور محمد عبد المعيد خان ثمرة لهذه الدعوة ؛ فقد حاول تجميع هذه الأساطير واستنتاج نظام ميثولوجى لها . ولعله أول من رأى أن الأسطورة هى ملهمة الشعر والأدب عند الجاهليين .

وقد شمل البحث ضمن دراسات هذه المرحلة دراسة الدكتور عبد الله الطيب التى تنبه فيها إلى وجود ارتباط وثيق بين النسيب وعقائد الجاهليين ؛ فرصد رموز المرأة فى الشعر الجاهلى ، وحاول ربط هذه الرموز بتلك العقائد ؛ كما حاول أيضا أن يصل نعت المرأة ومقاييسها الجسدية بالتراث اليونانى ممثلا فى نموذج «أفروديت» . وقد دلت قراءات الدكتور الطيب على فهم عميق للشعر العربى ، ولكن هذه القراءات على الرغم من طرافتها وجدتها ، اعتمدت فى أغلب الأحيان على الظن ؛ لأنها لم توغل فى تراث المنطقة ؛ كما أن هذه الصلة التى يعقدها بين فن اليونان الناحت ، وفن العرب الشعرى ما تزال بحاجة إلى كثير من التأصيل التاريخى .

وهناك قراءة الدكتور مصطفى ناصف الثانية للشعر القديم التى استعان فيها بمفهوم «يونج» ، وتناول فيها — فى تحليلات لا تخلو من متعة — بعض صور هذا الشعر فى إطار واحد من أطر اللا شعور الجمعى ، هو إطار ما يمثله من إسقاطات نفسية وعاطفية .

وينهى البحث دراسة هذه المرحلة بالنظر فى دراسة الدكتور نجيب البهبيتى عن عربية ملحمة «جلجاميش» ، ويمانية بطلها ، ومحاولته أن يعقد صلة بين بعض صور الشعر الجاهلى وبعض مشاهد الملحمة اعتمادا على أنها معان وصور وتقاليد تتلكأ فى ذاكرة الأجيال ؛ كالمقارنة بين صورة طرفة فى لهوه ، ومشهد «جلجاميش» مع «سدورى» بائعة الخمر ؛ وبين صورة السفينة فى القصيدة الجاهلية وصورة سفينة «أوتو نفستم» .

هذه الدراسات التى تمثل البدايات الراصدة ، إما أنها كانت تكتفى بمجرد رصد الصور والتماثلات وتربط بينها فى معظم الأحيان ربطا يقوم على الظن ، ويفتقر إلى التوثيق العلمى الصحيح ، لعدم رجوعها إلى الأصول السامية والكشوف الأثرية ؛ ومن ثم تخرج أحيانا بنتائج ينقضها البحث التاريخى واللغوى ، والتراث السامى ، وذلك كما فى دراسة الدكتور الطيب ودراسة الدكتور البهبيتى ؛ وإما أنها كانت تبتسر بعض مفاهيم الدرس النفسى الحديث وتكتفى بأيسر جوانبه لتكون محض انطباعات ينقصها السند العلمى ؛ وهذا ما أدى بها فى بعض الأحيان إلى نتائج تميل إلى الإبعاد ، وتجنح إلى الغموض ؛ وذلك كما فى دراسة الدكتور مصطفى ناصف .

وإذا كان الجاحظ أول من رصد صورة الصراع بين الثور والكلاب فى القصيدة الجاهلية ، فقد كان الدكتور عبد الجبار المطلبى أول من حاول أن يقدم تفسيرا موثقا لهذه الصورة يبدأ به مرحلة التوثيق تأريخا ومنهجا . وتعتمد دراسات هذه المرحلة فى تفسير الشعر الجاهلى على الوثائق التى ترتد إلى أصوله ومنابعه ممثلة فى الملاحم السامية ، والنقوش «الأركيولوجية» ، والحضارات والأديان القديمة ، مع العودة بالضرورة إلى ما تبقى من أخبار عن طقوس العرب وعباداتهم قبل الإسلام .

ويعرض الباحث فى هذه المرحلة لدراسة الدكتور نصرت عبد الرحمن عن الصورة والرمز الدينى . وقد تنبه فيها إلى وجود حياة ميثولوجية كافية فى صور الشعر القديم ، وحاول الربط بين المرأة ورموزها كالدمى والشمس والغزالة والمهاة والدرّة ؛ غير أن وقوفه عند المرحلة الوثنية لم يكن كافيا لاستخراج ما فى هذه الصور ؛ لأن اللا شعور الجمعى الذى تبنّاه إطارا نظريا لا يقف عند حقبة بعينها ، بل يعود بما يحويه من حقائق كونية ومعرفة قبلية ، إلى مراحل أكثر إيغالا وأقدم وجودا . كما جاءت محاولته للبحث عن رموز لأسماء النساء فى الشعر الجاهلى محاولة متعثرة تغلب عليها الانطباعية حينا ، وتلتوى بالنصوص الشعرية حينا آخر .

وقد وقف الباحث عند دراسة الدكتور على البطل للصورة فى الشعر العربى ؛ حيث يقدم — على ضوء المنهج الأسطورى — رؤية متكاملة للشعر القديم ، تتخذ من ارتباط نشأة الفن بالفكر الميثودينى ، ومن قياس المجهول من فكر أسلافنا على ما صار معروفا لدينا عن الأمم القديمة ، وسائل لدراسة يعود فيها الكاتب إلى البدايات لتفسير صورة المرأة رمز الأمومة والخصوبة التى ارتبطت بالشمس ؛ كما يحاول إعادة بناء أساطير يفترض وجودها ، تربط بين الحيوان والصور السماوية والظواهر الطبيعية ؛ كما يحاول أيضا أن يعود بصور المديح والفخر والرثاء والهجاء إلى ما يراه جذورا أسطورية ، وأصولاً شعائرية لهذه الصور . وعلى الرغم من تكامل الرؤية ومنهجية الأسس والأدوات فإن الدراسة لم تقف متأنية أمام بعض الصور النمطية ، مثل صورة الرحلة وصورة السيل . غير أن الموضوعية العلمية تبقى لهذه الدراسة فضل عمقها وتوغلها فى التراث الميثولوجى والدينى إلى جانب الخط المنهجى المتصل الذى تسير عليه لتكشف عن مضمون الصورة وأصولها .

وتشمل هذه المرحلة أيضا دراستين للدكتور إبراهيم عبد الرحمن ؛ تؤكد الأولى أن الوصول إلى فهم صحيح لطبيعة العلاقات الخفية فى الشعر القديم لا يتم إلا بالكشف عن الأصول الميثولوجية للصورة فيه ، وعلى هذا الأساس يحاول أن يفسر صورة المرأة ؛ وتربط الثانية بين أحداث «دارة جلجل» وأحداث ملحمة «المهابهارتا» ، وشخصية امرىء القيس وكريشنا وأوديب ، مشيراً إلى إمكانية تداخل الأساطير القديمة . هذا فضلا عن دراستين للدكتور أحمد كمال زكى تبحث أولاهما فى التشكيل الخرافى فى شعرنا القديم ، يرى فيها الخرافة جزءا من الأساطير العربية ؛ وتعالج الثانية بعض أنماط الحيوان ، وقضية الظعن ، وهيئة الموكب ، ورحلته ، ليربط ذلك برحلة الشمس .

وتحاول دراسة الدكتور مصطفى الشورى أن تقدم تفسيرا للرثاء وطقوسه على ضوء من المنهج الأسطورى . وعلى الرغم من الجهد الكبير الذى بذله الدكتور الشورى فإن التفسيرات الأسطورية والأصول الشعائرية التى عالجت ظواهر الرثاء وطقوس الموت لم تقدم إلا القليل مما يمكن أن يعد إضافة مثرية ، أو رؤية مكملة على طريق الدراسات الأسطورية .

وينهى الباحث دراسات هذه المرحلة بدراسة الدكتورة ثناء أنس الوجود لصورة الأفعى فى التراث العربى ؛ حيث تحاول كشف العلاقة بين الإنسان القديم والأفعى فى صورها المختلفة . وقد اشتدت الدكتورة ثناء فى أمر التوثيق حتى غدت الدراسة «أنثروبولوجية» لثقافات المنطقة من خلال ارتباطها بالأفعى ؛ ومن ثم لم تقدم تفسيرا ميثولوجيا للأفعى فى الشعر الجاهلى بقدر ما قدمت مُعينا يفيد فى تأكيد الوحدة الحضارية لمنطقة الشرق الأدنى ، كما يوفر بعد ذلك مبررا صالحا لقبول تماثلات أسطورية قد تظهر هنا أو هناك .

ويضع الباحث المنهج الأسطورى بين مناهج التفسير الأخرى لشعر ما قبل الإسلام ، ومنها الدراسات النفسية والوجودية التى تعد امتدادا لم يضف كثيرا إلى دراسات الرواد من أمثال فالتر براونه ، وعز الدين إسماعيل ، والدراسات البنيوية التى تضحى فى سبيل ثنائياتها الجاهزة بالكثير من جوانب الحياة الكامنة فى النص ، كما تهمل فى سبيل ذلك أيضا الكثير من ظواهره ، لتقول بعد اختزاله وجدولته إنه تعبير عن موقف وجودى ، أو لتؤكد بعد ذلك أيضا مقولات انطباعية ساذجة ؛ وكلا المنهجين النفسى والبنيوى لم يستطع أن يفلت من سيطرة الطبيعة الطقوسية للشعر القديم التى مثلت عاملا أساسيا فى بروز المنهج الأسطورى .

وعلى الرغم من الاعتراضات التى واجهها هذا المنهج ، فقد وضع التراث الشعرى القديم فى مكانه الحقيقى بعد أن دمغ النقد التقليدى هذا التراث وأصحابه بالسطحية والبداوة . ولا شك أن المنهج الأسطورى قد استطاع أن يفسر كثيرا من ظواهر الشعر القديم وصوره ، بخاصة صورة المرأة ، وأن يعود بالكثير من صوره كالهجاء والرثاء والمديح إلى ما يراه أصولا سحرية أوشعائرية . غير أن الملامح المحددة الواضحة لبعض هذه الصور ما تزال بحاجة إلى عودة أشمل ، ورؤية أعمق للأصول القديمة ، كما أنها ما تزال أيضا رهينة كشوف التاريخ من آثار ونقوش .



الروائية المصرية وصورة المرأة

(١٨٨٨ - ١٩٨٥)

عرض : سوسن ناجى رضوان

عرض لرسالة الماجستير التى تقدمت بها الباحثة سوسن ناجى رضوان إلى جامعة المنيا ، كلية الآداب قسم اللغة العربية ، وموضوع الرسالة « الروائية المصرية وصورة المرأة (١٨٨٨ - ١٩٨٥) » ويشتمل العرض على بيليوجرافيا الرواية النسائية خلال الفترة التى تناولتها الدراسة . وقد تكونت لجنة المناقشة من الدكتور عبد الحميد إبراهيم مشرفا والدكتور الطاهر مكى والدكتور صلاح فضل . وحصلت الباحثة على درجة الماجستير بتقدير ممتاز .

يعنى هذا البحث بدراسة ملامح الرواية النسائية ؛ وهو موضوع جديد على الدراسات الأدبية والنقدية فى العالم العربى ، وما زال محل جدل وخلاف ، بالرغم من أن الأزمنة والمعايير قد تغيرت ، ولم يعد (ونحن الآن فى منتصف الثمانينات) ثمة مجال للشكوى من صمت المرأة أو نكوصها عن العمل فى مجال الحضارة والبناء !

وبرغم أن دخول المرأة إلى ساحة الكتابة ، فى العالم فى مجمله ، قد جاء متأخراً ، إلا أنها مضت بسرعة فائقة تتقدم فى ميدان الأدب ، وأصبحت الأسماء اللامعة للكاتبات أمرا معتادا . وقد تبنت الغالبية العظمى من الكاتبات قضية المرأة ، وعبرت عنها من خلال أبنية تتناسب مع حجم المشكلة وأبعاد الصراع حولها .

وقد بدأت هذه الدراسة بمدخل نقدى يتعرض لواقع المرأة فى مصر ، ويستلهم التاريخ لتقويم وضع المرأة قبل ثورة ١٩٥٢ وبعدها . وقد تبين من هذا المدخل أن المرأة فى مرحلة ما قبل الثورة لم تحقق تحررا كاملا على المستوى المادى أو المعنوى . فقد أحدثت دعوات تحرير المرأة فاعليتها بصورة بطيئة ؛ حيث بدأ تسرب المرأة إلى التعليم والعمل تسربا حثيثا . وعلى الرغم من تحقيق المرأة بعضا من المكاسب السياسية والاجتماعية بقيت قطاعات كبيرة من نساء الريف والمدن ، بل العاصمة كذلك ، محرومات من ممارسة حريتهن ، سواء فيما يتصل بعلاقتهن بالرجل ، أو بحركتهن فى إطار العلاقات الاجتماعية .

ثم جاءت قرارات ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وما تلاها ، تنص على أهمية الارتقاء بالمرأة وتحسين وضعها ؛ الأمر الذى تناقض مع الثقافات السائدة ـ فى هذا الحين ـ والذى ترتب عليه ـ فيما بعد ذلك ـ ردة منظمة ضد وضعية المرأة ، منذ أواخر السبعينيات .

إن التغيير السياسى أو المادى إذا كان ميسورا ، فإن التغيير الاجتماعى أكثر صعوبة ؛ لأنه ينبغى أن يتغلغل فى النفس ، على مستوى تكوين صورة الذات من خلال عمليات التنشئة الاجتماعية ، ولأن تغيير القيم الأخلاقية والثقافية يستغرق وقتا طويلا ، بالمقارنة بالتحولات السياسية أو المادية . ولكن ثورة يوليو ـ فى واقع الأمر ـ لم يتوافر لديها الإيمان الكافى القادر على تأسيس الفكر الاجتماعى والسياسى الجديدين ، وكان عليها ـ من جهة أخرى ـ تشكيل صياغة جديدة للوائح والنظم والقوانين على النحو الذى يسمح باستقرار المرأة فى أوضاعها الاجتماعية الجديدة ، لكى تتمكن من ممارسة إمكاناتها فى غير ضغوط أو صراعات .

إن خروج المرأة لم يعضده سند كاف من المجتمع لكى يعينها على استثمار طاقتها فى مواجهة الواقع بقصد تغييره . وغاية ما استطاعت الوصول إليه المرأة من تحقيق لذاتها لم يكن إلا بالقدر الذى يشبه ما يحقق به المريض النفسى لذاته توافقا من خلال احتفاظه بأعراضه المرضية فى الوقت نفسه ، ولم يكن بالقدر الذى يشبه ما يحقق به الكائن السوى الناضج ذلك التوازن الذى يؤلف به بين المتناقضات . فلقد خاضت كل امرأة معركة حياتها وتحقيق ذاتها بمفردها ، وافتقدت افتقادا تاما الحركة النسائية المنظمة ، التى لو وجدت ، وأدركت أن نضالها يجب أن يوجه ضد الأنظمة الاجتماعية وليس ضد الرجل ، لأمكن تأصيل فكر نسائى قادر على الارتقاء بالذات المصرية والتقدم بها خطوات نحو الأمام .

ويقدم الباب الأول من الدراسة قضايا المرأة من خلال التحليل النقدى لوضع المرأة كما تعكسه الروايات النسائية .

وقد لوحظ على مدار الباب تميز تلك القضايا التى تتناولها الروائية بخصوصيتها الذاتية ، وهامشيتها الموضوعية ، أو ، بعبارة أخرى ، لوحظ ابتعادها عن مناقشة قضايا موضوعية شاملة : كالوجود والموت ، والصراع ضد الطبيعة . .

فتناول الروائية لقضايا المرأة السياسية يحمل سمات اتجاهات عاطفية قوية ، تحاول من خلالها فرض قيمها الداخلية التى تؤكد طابعها الشخصى ، مع إسباغه ـ على نحو وجدانى ـ على القيم الخارجية . ولذلك نجد أن التحديات السياسية العامة لا تنفصل فى كتاباتها عن التحديات الفردية الخاصة ؛ فيتداخل ـ لهذا ـ الخاص مع العام ، أو السياسى مع الذاتى . ويتواكب النصر أو الهزيمة السياسية مع التوفيق أو الإحباط فى المشاعر الذاتية . وتصبح قضية المرأة السياسية ليست هى تلك الأمور الشخصية الصغيرة فحسب ، بل هى كذلك قضية شاملة تمتد إلى حياتها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والجسدية . فتتحول القضية الاقتصادية من كونها قضية جماعية إلى قضية فردية تتعلق بالذات ، وبمدى تحقيق إمكاناتها بدلا من تعلقها بقضية الدولة أو المواطنين أو العمال .

وتتلخص قضايا المرأة اجتماعيا فى مناقشة وضعية المرأة فى المجتمع ؛ الأمر الذى يؤدى بها إلى طرح مشكلات المجتمع وأمراضه من منظور ذاتى وشخصى يتصل بصميم وجودها بوصفها امرأة .

أما قضايا المرأة نفسيا فتنحصر فى حرص المرأة على استكشاف الذات ، من خلال إحساسها الكبير بنفسها ، أو إحساسها بفرديتها وانعزاليتها ، الأمر الذى يعزلها عن روابطها

الأولية بالوطن ، والأسرة ، والأم . . إلخ ؛ ومن ثم تنشأ لديها الرغبة فى العودة إلى رحم الكون ؛ إلى رحم الأم ؛ إلى احتضان قضايا الجماهير العريضة ، والالتحام بها .

كما تناقش قضايا المرأة جسديا أزمة الجنس ، وأزمة العلاقة مع الرجل بما هى تجسيد لأزمة الحرية الفردية ، والفراغ النفسى والروحى والجنسى عند المرأة ، وبما هى تجسيد لأزمات وأمراض اجتماعية كثيرة أكثر التواء واستخفاء فى التعبير عن نفسها مقارنة بسواها من أمراضنا الاجتماعية .

ونخلص من كل هذا بتقرير ذاتية القضايا المطروحة فى الرواية النسائية ، واقتصارها على محاولات استكشاف الذات ، مع افتقادها الموضوعات الواسعة والشاملة ، التى نجدها عند الروائى الرجل .

وبهذا نجد الكاتبة تكسر حاجز الصمت الطويل ــ الذى قام عبر قرون عدة مضت ــ لتتحدث عن أخص خصوصياتها المتعلقة بجسدها ، وبعلاقتها مع الرجل ، والابن ، والصديقة . . . الخ .

وإذا كانت تلك القضايا المطروحة تتسم بالخصوصية والذاتية ، فإن هذا يرجع إلى عوامل اجتماعية وحضارية ونفسية واقتصادية وجسدية ، أدت فى الوقت نفسه إلى تأخر المرأة عن الدخول إلى ساحة الكتابة ، كما أدت إلى تأخرها عن المشاركة فى صنع الحضارة ، وكذلك ساهمت فى عزلها . ومن ثم فى جعل عالمها الداخلى قارة متسعة،فقد أسهم عزلها الطويل عن التفاعل مع العالم الخارجى فى تضخيم ذاتيتها ، وفى صنع نرجسيتها .

وحين يغيب التواصل ، تغدو الكتابة وسيلة إفضاء وتسجيل ؛ وسيلة لحل تناقضات المرأة مع الواقع ؛ وسيلة لتجنب عزلتها التى تفرضها عليها القوالب الاجتماعية والضغوط الخاصة بالطبيعة البيولوجية (كالزواج والإنجاب) التى تمنع المرأة ــ فى أنثاتها ــ عن التفاعل مع العالم الخارجى ؛ وهذا ما يؤدى إلى تمحور المرأة حول ذاتها .

وإذا كانت ذاتية المرأة المنطبعة فى كتاباتها تعد عيبا أو نقصا فنيا ، فهى تشكل فضلاً عن ذلك سمة واضحة تصبغ كتابات المرأة بلون واحد .

وتتوقف الباحثة فى الباب الثانى أمام ظاهرة اهتمام الروائية بصورة البطلة لا البطل ،أو اتخاذها المرأة محورا للبطولة والصراع .

والملاحظ أن الروائية تحاول الامتزاج بشخصية البطلة أو شخصية الراوية للتعبير عن صراع البطلة وعن صراعها هى نفسها فى آن واحد ؛ وبهذا استطاعت الروائية رسم صورة فنية للمرأة ، فى علاقتها بذاتها وفى علاقاتها بالآخرين ، وفى تصورها لصورة المرأة عموما ، وتصورها لذاتها أيضا ، لتحقق من خلال الفن ما كان من الممكن أن يتحقق فى الواقع .

وبهذا أمكن للصورة الفنية المتحققة فى الرواية النسائية أن تمدنا بنبضات الحياة العاطفية للمرأة المصرية . فالتجربة الشخصية للمرأة لها أهمية خاصة تنعكس فى الأدب ؛ حيث يتبدى مدى الاختلاف بين التجربة الأدبية فى أدب المرأة ، والتجربة الأدبية فى أدب الرجل الذى يتضمن تجربة المرأة ، لكن المرأة الكاتبة قلما تجرؤ على رؤية واقعها ، وقلما تجرؤ على رؤية نفسها على نحو صريح ؛ ولذا جاءت الرواية النسائية ، لا لكى تعطينا صورة واضحة جلية للواقع النسائى فى المجتمع المصرى ، ولكن لكى تنطلق من هذا الواقع ؛ بالتعليق عليه ، أو بمحاولات تعديله أو تحطيمه . وعلى هذا اكتفت الكتابات النسائية بالتنديد بالواقع الاجتماعى ، واكتفت بأن تكون فى إطار رد الفعل ، أو الصراخ والتنديد ، أو الرغبة فى التحطيم ، وهذا كله يؤدى إلى الدوران فى حلقة مغلقة ، إذ إنه لا ينطلق من وضعية ملموسة أو محددة فى أرضية الواقع .

إن الانطلاق من الواقع ، بل الالتصاق به ــ دون التعويل على مجرد إنتاج الشعارات ــ هو الذى يعين على صنع الممكنات المستقبلة التى ستهيىء انطلاقة المرأة إلى حياة متكاملة .

ولكن من حق المرأة أن تكون فاعلة ، وذلك لأنها قد عاشت دائما فى موقع المفعولية ، إنها مضطرة إذن لأن تقوم برد فعل ؛ ورد الفعل هذا ظل مشروطاً بقدرتها على الفعل أو التغيير فى إطار وضعيتها ، وفى إطار مفعوليتها كذلك . ومن ثم صار أدب المرأة مجرد ردود فعل ؛ وهى سمة سلبية تلزم الكتابات النسائية بضرورة شحن الطاقات لمجاوزة هذه المرحلة .

ويتبين مما سبق أن وضعية المرأة الخاصة فى ظل ظروفها الحضارية والاجتماعية والاقتصادية ، كان لها أكبر الأثر على تكوينها النفسى وفكرها وأسلوبها . فالتكوين النفسى للمرأة ما هو إلا نتاج بنية من المؤثرات الثقافية السائدة فى المجتمع ، من هذه البنية تتشكل صورة المرأة عن ذاتها ، وعن المرأة عموما فى هذا المجتمع ، وعن المرأة فى نظرة الرجل ، وكذلك يتشكل أسلوبها وفقاً لمدى الهيمنة السائدة عليها فى المجتمع ؛ فكلما زادت الهيمنة ، ازدادت ردود فعلها ، وكذلك ازدادت عزلتها ونمت ذاتيتها ؛ وذلك لا زدياد ابتعادها عن المجتمع وانفصالها عن الواقع .

فالمجتمع ما زال يحول بين الكاتبة وبين « الصدق الفنى » ، والتجرد الموضوعى ، والصراحة،والوضوح . والمجتمع بهذا يسهم فى تغريب المرأة عن الفن ، وفى إبعادها عن دائرة الإبداع الحقيقى .

وبرغم ما ينتج عن كل هذا من إحباط ، نجد الروائية المصرية بأسلوبها الذاتى المتميز ، قد استطاعت أن تكشف عن أبعاد العالم الداخلى للمرأة بكل ما يحوى من قلق وحزن واغتراب ، بدرجات متفاوته ، وكان تركيز الروائية على شخصية المرأة له أكبر الفضل فى إظهار ملامحها وهمومها الحقيقية ، وعمق صراعها فى داخل المجتمع الذى تعيش فيه لتأكيد الذات المنبوذة، ثم محاولة تحقيق إمكاناتها من خلال الاهتمام بالعمل والنجاح فيه .

وقد ناقش هذا الباب صور المرأة المختلفة فى الرواية والواقع ، مثل : صورة المرأة الفلاحة ، والعاملة ، والبغى ، والرمز ، والأم ، والزوجة ، والمطلقة ، والإبنة .

وتهدف الباحثة ، فى الباب الثالث من الدراسة ، إلى إيضاح أهم الملامح الفنية التى تشكل ظواهر فى الرواية النسائية ؛ هذا بدون التعرض لكل رواية على حدة بالنقد والتحليل .

لقد انعكست سمات الذاتية بصورة واضحة على ملامح الشكل الفنى فى الرواية النسائية ، وقد بدأ ذلك ببروز أبنية تهتم بعرض أزمة المرأة الداخلية من خلال تجسيم أبعادها المختلفة ، وكانت أنسب هذه الأبنية هى : البناء الدائرى ، والبناء الذى لا يعتمد فى وجوده على وجود الحدث بقدر ما يعتمد على غنى المشاعر والأحاسيس ، على نحو يعين على التركيز على عالم المرأة الداخلى وكسر حاجز الصمت عن تجاربه وهمومه الخاصة .

واهتم الفصل الأول وعنوانه : (بناء الحدث فى الرواية) ، بطرح العلاقة بين بناء الحدث والكاتبة بوصفها امرأة . وقد تبين عدم اختصاص الكاتبة ببناء بعينه ، وكان استخدام البناء التقليدى غالبا على الرواية النسائية ؛ وهذا يعنى ضمنيا أنه لا توجد قاعدة تلتزم بها الكاتبات فى بنائهن للحدث . وفى الوقت نفسه بدت أبنية معينة من أبنية الحدث ــ كالبناء الدائرى ، والبناء الخالى من الحدث ــ قادرة على التعبير عن المرأة والتبشير بمدى قدرتها على التعبير عن لا محدودية إمكانات هذه الأبنية فى تقديم تصوير لأزمة المرأة بأشكالها الخارجية والداخلية ، من خلال الطرح المتكرر الذى يعمق الإحساس بحدتها وبانعكاساتها المختلفة .

ويحاول الفصل الثانى (الزمن فى الرواية النسائية) إظهار الزمن فى إحساس المرأة ، ومدى ارتباطه بعمر المرأة ، أو فى عد السن عاملا حاسما فى شعور المرأة بنفسها وبأزمتها أيضاً ؛ إذ إن الزمن يرتبط ارتباطا مباشرا بهموم المرأة الفردية أكثر من ارتباطه بهمومها السياسية أو الاقتصادية ، ولذا يصبح للزمن تأثير حاسم ،

ويأخذ طابعاً تراجيديا فى حياة المرأة ، إذ إنه يرتبط لديها بمعنى القيمة .

وقد عمل تركيز الروائية على الشخصية الرئيسية (البطلة) على تقلص وحدات الزمن الخارجى ، وكذلك أدى تعدد أدوار المرأة فى الحياة إلى فقدانها التوازن ومشاعر الانتماء ؛ ولذا انحصرت حياتها الروائية فى مدة زمنية ضيقة ، أو عملت على تثبيت اللحظة والتركيز على الحاضر .

وقد تبين سلبية تأثير المكان على النسيج الروائى وعلى الشخصيات ؛ ولهذا بدت الشخصيات معزولة أو غير منتمية إلى مكان ما ؛ وهذا ما أسهم فى عزل المرأة وأبرز التأكيد الدائم على سرمدية المكان وثبوته برغم التغيير الذى يطرأ بفعل الزمان

وتناقش الباحثة فى الفصلين الثالث والرابع : آثار ذاتية المرأة على أسلوبها ، ويحاولان شرح أسباب هذه الذاتية وظواهرها ، مثل : ظاهرة الأنا ، التى توحى فى الوقت نفسه بصيغة الاعتراف ، وما يتضمنه الاعتراف من تعبير عن الضعف الإنسانى ، وما يحويه من دلالة فنية لاستخدامه ، لاسيما إذا كان صاحبه هو بطل القصة وليس مجرد راو لأحداثها ؛ حينئذ يصبح استخدام هذه الصيغة عنصرا مهما من عناصر إبراز طبيعة المرأة التى تواجهها ضغوط وظروف أكبر من قدرتها على الاحتمال فلا تملك وسيلة لإعادة توازنها إلا بالإفضاء إلى الآخرين ؛ لهذا قد يكون ضمير المتكلم أنسب إلى طبيعة المرأة وأقرب . ولكن هذا لا يجعلنا نعد الرواية النسائية — فى مجملها — ترجمة ذاتية لكاتبتها ، ذلك لأن فن الترجمة الذاتية فن له سماته الفنية المميزة التى تستوجب التجرد ، والصدق والكشف عن الغاية ، فى حين أن الكاتبة الروائية تعمد — فى معظم الأحيان — إلى إخفاء الحقيقة وعدم التجرد أو الصراحة ؛ نظرا لظروفها الخاصة فى المجتمع .

ويبقى سؤال تطرحه الباحثة وتقول إنه سوف يجيب عنه المستقبل : إذا كانت ذاتية المرأة — تلك الذاتية التى أصبحت جزءا من أدبها — طبيعة خاصة تكونت نتيجة لظروف اجتماعية وعوامل اقتصادية تاريخية معينة ، فهل من الممكن أن تزول هذه الذاتية إذا تحسن ظرف المرأة الاجتماعى والتاريخى والحضارى والاقتصادى ؟

إذا عددنا ترجمة المرأة جزءاً من تكوينها ، فإن هذه الذاتية لن تتغير أو تتمحى مهما غيرنا من وضعية المرأة فى المجتمع ، وحينئذ ستظل الذاتية سمة من سمات أدب المرأة .

إن جودة أدب المرأة تنبع من الصدق الفنى للكاتبة ؛ والصدق الفنى يتبع بالضرورة درجة تحرر المرأة فى المجتمع من جهة ، وتحررها من تقليد الرجال من جهة أخرى ، فضلا عن مدى جرأتها على استيحاء ذاتها ونبضها وحسها الفنى الخاص بها .

ولذا فإن الباحثة تأمل أن يحمل المستقبل تباشير جديدة لتحقيق مزيد من الحرية ؛ مزيد من العرفان والتقدير والمساواة ؛ حينئذ قد تتبدل الرؤية .

وبعد .. فإن الروائية اليوم قد أصبحت عنصراً أساسياً وليس مجرد إضافة تكميلية فى عالم الأدب ، فهى — برغم ذاتيتها — تحتل مكانا وتحمل خصوصية ، بل إن هذه الذاتية الجديدة تعد شكلا من أشكال « البداية » ؛ بداية الخروج من الداخل إلى الخارج .

« ببليوجرافيا الرواية النسائية فى مصر » (١٨٨٨ - ١٩٨٥)

مقدمة الببليوجرافيا

لا شك فى أهمية القوائم الببليوجرافية المتخصصة لأى بحث علمى أو أدبى جاد ؛ فهى تضفى قدرا من الثقة فى النتائج التى يتوصل إليها الباحث ، ولذا كانت أهمية عمل ببليوجرافيا الرواية النسائية لفتح الطريق لا ستقصاء ظواهر أو طرح أسئلة قد تغيب بغياب هذه القوائم أو باضطرابها .

وهذه القوائم الببليوجرافية ليست حكما نقديا على الأعمال الروائية وفق معايير نقدية معينة ، ولكنها حصر محايد لكل ما ظهر فى هذا الميدان ، ويحاول أن يدرج كل أشكال الروايات ، سواء أكانت قصيرة أم طويلة ، لأن الرواية القصيرة Short Novel تنتمى إلى جنس الرواية Novel وليس إلى جنس الأقصوصة Short Story وقد أغفلت هذه القائمة القصص الشعرية أو الزجلية أو التمثيلية ، وكذلك كتب الرحلات .

وقد رتبتْ القائمة ترتيبا هجائيا بحسب اسم المؤلفة ، ثم رتبت الروايات أمام اسم كل مؤلفة ترتيبا تاريخيا . وقد جاء بعد اسم الرواية اسم الناشر أو المطبعة والسنة التى تم فيها النشر ومكانه ، إذا كان هذا المكان خارج القاهرة ، أما إذا أغفل المكان فمعنى هذا أنه فى القاهرة — وليس هناك مدعاة لتكرار كلمة القاهرة فى كل الحالات .

ولقد بدأت الببليوجرافيا فى رصد الروايات التى ظهرت منذ البدايات الأولى للرواية حتى عام (١٩٨٥) ، وقد حاولت بهذا أن أغطى مرحلة طويلة فى حياة الرواية النسائية فى مصر .

وقد حرصت الباحثة على ذكر الطبعة الأولى من كل رواية (الناشر والمطبعة والتاريخ والترقيم) . وفى الحالات القليلة التى تعذر فيها الوصول إلى الطبعة الأولى ذكرت تاريخ الطبعة الثانية (ط٢) . وفى الحالات التى لم تتمكن من التوصل إلى معرفة الناشر أو المطبعة تركت مكانها خاليا ، وأشارت إلى ذلك بعلامة استفهام (؟) . وفى أحيان قليلة أخرى لم تتمكن من تحديد تاريخ صدور الرواية ، إما لأن هذا التاريخ غير مدون أصلا على الروايات ، أو لأن النسخة الباقية منها يصعب تحديد صدورها ، وذلك لغياب أجزاء من صفحاتها الأولى ، وفى هذه الحالة تضع الإشارة مختصرة إلى الحروف الأولى : (د : ت) .

هذا وقد حاولت الباحثة فى حالات الروايات التى صدرت طبعاتها الأولى منذ سنوات عدة ثم صدرت بعد ذلك طبعات أخرى منها ، أن تذكر بالإضافة إلى الطبعة الأولى ، (التى هى أساس هذا العمل الببليوجرافى) الطبعات الأخيرة كلما أمكن ذلك .

وقد ظهرت إرهاصات الرواية العربية النسائية فى مصر مع نهاية القرن التاسع عشر ، وهى مرحلة مبكرة إلى حد كبير بالنسبة لسائر البلاد العربية . وهذا الفن الروائى — الجديد برغم ما كتب عنه من دراسات وفهارس — ما زال مجالا يتطلب جهدا صبورا فى التأريخ الأدبى الشامل .

وقد اعتمدت الباحثة فى إعدادها لهذه القائمة على مصادر عدة وصلت إلى حد الاتصال بالكاتبات أنفسهن للتأكد من صدق الإحصاء . وكذلك أفادت من كتاب « الليلة الثانية بعد الألف » لمعرفة الكثير عن حياة الكاتبة على المستوى الأدبى والخاص ، وأفادت من سجل الأدباء والسجلات الثقافية ومن نشرات الإبداع بالهيئة . وقد آثرتْ كتابة هذه المصادر برغم ما فى بعضها من الاضطراب والخلط بين المصطلحات ، إلا أنها حاولت الإفادة منها بروح ناقدة ومحايدة .

أهم مصادر ببليوجرافيا الرواية النسائية فى مصر :

١) فهارس ونشرات إيداع بالهيئة العامة للكتاب (دار الكتب) :

١ - فهرس بالكتب العربية التى وردت من عام (١٩٢٩) حتى (١٩٣٥) .

٢ - فهرس بالكتب العربية التى اقتنتها الدار من عام (١٩٣٥ حتى عام ١٩٥٥) ؛ جزء ٩ ويقع فى مجلدين : مجموعة من (أ - س) ، مجموعة ٢ (س ص - ى) طبع ١٩٦٣ .

٣ - النشرة المصرية للمطبوعات : نشرة مجمعة للمصنفات التى صدرت فى الجمهورية العربية المتحدة وأودعت فى دار الكتب من أغسطس ١٩٥٥ إلى ديسمبر ١٩٦٠ .

٤ - نشرة مجمعة للمصنفات التى صدرت فى الجمهورية العربية المتحدة وأودعت دار الكتب والوثائق القومية خلال الأعوام من (١٩٦١ إلى ١٩٦٥) المجلد الأول ، مطبعة دار الكتب ١٩٦٦ م .

٥ - نشرة مجمعة للمصنفات التى صدرت فى

الجمهورية العربية المتحدة وأودعت فى دار الكتب والوثائق القومية خلال عامى (١٩٦٦ - ١٩٦٧) ، المجلد الأول (المطبوعات العربية) القاهرة مطبعة دار الكتب ١٩٦٨ .

٦ - نشرات إيداع الهيئة (التى تصدر كل ثلاثة شهور ، والتى تصدر من عام ١٩٦٩ حتى الآن) .

٧ - قائمة بالقصص العربية والمترجمة والأجنبية بالدار منذ (١٩٦٨ - ١٩٧٥) بدار الكتب والوثائق القومية ـ مراقبة المراجع ـ القاهرة ـ أكتوبر ١٩٧٦ .

وتشير الباحثة إلى أن هذه الفهارس والمنشورات ـ على كثرتها ـ غير مكتملة من ناحية ، حيث لم يكن هناك ـ إلى عهد قريب ـ متابعة منتظمة لما يصدر عن كل دور النشر ، وأنها ـ من ناحية أخرى ـ تتسم بالاضطراب وعدم الدقة ـ إلى حد كبير ـ فى استخدام المصطلح وتصنيف المؤلفات ، ولا سيما الروائى والقصصى منها ؛ بل إن كلمة « رواية » كانت توضع أحيانا لوصف الأعمال المسرحية والمجموعات القصصية والكتب فى بعض الأحيان ؛ مثل كتاب « قصص العشاق النثرية » ، لعبد الحميد إبراهيم ؛ فقد وضع ضمن إطار قائمة القصة فى قائمة القصص العربية والمترجمة منذ ١٩٦٨ - ١٩٧٥ بالدار .

٢) السجل الثقافى لعام ١٩٥٩ ـ القاهرة . مطبعة دار الكتب سنة ٦٢ وزارة الثقافة والإرشاد القومى .

٣) السجل الثقافى سنة ٦١ ـ الدار المصرية العامة للتأليف والنشر .

٤) « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨) : عبد المحسن طه بدر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ ، وقد ألحق المؤلف بكتابه بعض النماذج الأولى فى تاريخ الرواية ويتوقف عند ١٩٣٨) .

(أى عند مرحلة مبكرة من تاريخ الرواية) .

٥) السجل الثقافى لعام ١٩٦٢ ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٢ .

٦) الكتب العربية التى نشرت فى ج . م . ع بين عامى ١٩٢٦ - ١٩٤٠ ؛ إعداد عايدة إبراهيم نصير » .

[وهى رسالة ماجستير أعدت عام ١٩٦٦ ، وبرغم وعى المصنفة بما بين القصص القصيرة والطويلة من فروق فى الفهرسة ، إلا أنه لا يسلم ـ أحيانا ـ من القصور فى الإحصاء والاضطراب فى التصنيف] .

٧) بيليوجرافيا « الرواية المصرية منذ ظهورها عام ١٨٦٧ إلى ١٩٦٩ » إعداد صبرى حافظ بمجلة الكتاب العربى ـ عدد ٥٠ يوليو ١٩٧٠ . القاهرة ـ دار الكاتب العربى (والإحصاء ـ برغم وضوح الجهد فيه ـ لا يخلو من التوسع فى استخدام المصطلح ، وهذا ما جعله يقحم زيادات كثيرة ، حيث أدمج فيه الكثير من المجموعات القصصية على أنها روايات ؛ وذلك مثل ذكره لمجموعة (بيت الطالبات لفوزية مهران سلسلة الكتاب الذهبى ١٩٦١) على أنها رواية فى حين أنها تعد مجموعة قصصية . كذلك عد « عروسة على الرف » (دار المعارف ، ١٩٦٦) لصوفى عبد الله رواية ، مع أنها مجموعة قصصية للمؤلفة . وكذلك عدَّ أعمال منيرة طلعت « تحت راية فيصل » و« الغفلة » ، (عام ١٩٣١ ، و١٩٣٢) روايات فى حين أنها روايات تمثيلية أو مسرحيات . هذا ، إلى جانب أخطائه فى الترتيب الهجائى ؛ حيث ذكر الروايات المثناة بحرف الطاء بعد الروايات المثناة بحرف العين والأصح أنها قبلها ، هذا إلى جانب إغفاله لبعض الروايات مثل رواية «قصور على الرمال» لصوفى عبد الله ١٩٦٠ (الكتاب الذهبى) مع أنها رواية صدرت فى المدة الزمنية التى تناولها البيليوجرافيا . ويلاحظ عدم رجوعه إلى مصادر كان يجب الرجوع إليها نظرا لأهميتها ، مثل نشرة دار الكتب التى طبعت ١٩٤٩ ، ورسالة ماجستير عايدة إبراهيم نصير عام ١٩٦٦ بين سنة (١٩٢٦ - ١٩٤٠) ، إلى جانب قوائم دور النشر المختلفة .

٨) صورة المرأة فى الرواية المعاصرة : (د. طه وادى ـ القاهرة ـ دار المعارف ١٩٧٣) والكتاب يسجل فى ملحق أخير قائمة بالنماذج الروائية التى دارت حولها الدراسة فى المدة من سنة ١٩١٤ إلى ١٩٥٢ ، ولكن هذه القائمة يغيب عنها كثير من الأعمال التى ظهرت خلال هذه المرحلة ، بالإضافة التى توقفها عند (١٩٦٨) .

٩) « دليل الكتاب المصرى عام ١٩٧٥ » « الجزء الخاص بالأدب والقصة » يصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . والدليل يقوم على تصنيف الكتب المنشورة حديثا فى مصر ، وتحديد مجالاتها بحسب الموضوعات ، بيد أنه لا يخلو من بعض التقصير فى الجمع والاضطراب فى استخدام المصطلح .

١٠) الليلة الثانية بعد الألف : يوسف الشارونى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ . والكتاب يحتوى على بيليوجرافيا عامة للأدب النسائى فى مصر وبخاصة فى مجال القصة القصيرة والرواية والمسرحية والبحث الأدبى ، إلى جانب ذكر الكثير من المعلومات عن : الحياة الأدبية والحياة الخاصة للكاتبة ، تاريخ الميلاد أو الوفاة ، وعن أنشطة الكاتبة ورحلاتها ومدى إسهامها فى الحياة العامة والخاصة . وكذلك الدراسات التى نشرتها بعض الكاتبات ، والدراسات التى نشرت عن الكاتبات سواء فى صحف يومية أو كتب ومجلات ذكرها المؤلف الذى جعل هذا العمل يغطى المراحل الأولى لأنشطة المرأة فى العصر الحديث ، سواء كان هذا النشاط فى مجال القصة القصيرة أو الرواية أو المسرحية أو البحث أو الدراسة الأدبية حتى عام ١٩٧٥ . وجدير بالذكر أن نشير إلى صدق هذا العمل البيليوجرافيا وشموليته التفصيلية للأسماء اللامعة فى الرواية أو القصة القصيرة ؛ ولكن بالرغم من هذا فقد أغفل المؤلف روائيات وكاتبات قصة كثيرات أمثال أمينة السعيد ، جيلان حمزة ، وملك فهمى سرور ، وهالة الحفناوى ، وغيرهن .

١١) سجل الأدباء ـ المجلد الأول ـ القاهرة ١٩٧٩ ، الهيئة العامة للفنون والآداب ـ قطاع الآداب ج . م . ع .

١٢) سجل الأدباء سنة ١٩٨٠ . قطاع الآداب الهيئة المصرية العامة للفنون والآداب سنة ١٩٨٠ ـ القاهرة .

١٣) سجل الأدباء سنة ١٩٨١ ، المجلد الثالث ـ المركز القومى للفنون والآداب ـ قطاع الآداب .

(وبرغم صدق الإحصاء فى كل سجل إلا أن كثيرا من المؤلفات والمؤلفين قد أغفل ذكره) .

١٤) القوائم التى تتضمنها المؤلفات الروائية الأخيرة (مثل رواية ليلى والمجهول ، لإقبال بركة) حيث توجد قائمة بكل مؤلفات ودراسات الكاتبة .

١٥) « بيليوجرافيا الرواية العربية فى مصر ١٨٨٢ - ١٩٧٤ » : إعداد الدكتور طه وادى ، بمجلة القصة ـ عدد ٣١ ـ يناير ١٩٨٢ ، تصدر عن نادى القصة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ج . م . ع .

(والإحصاء برغم اقتصاره على الروايات الفنية ـ على حد قول الكاتب ـ إلا أنه أغفل الكثير من الروايات الفنية التى لا تقل مكانة عن تلك الأعمال التى اختارها ، ومن ذلك أعمال صوفى عبد الله ، وأمينة السعيد . كذلك أغفل الإحصاء ذكر جهة الصدور ومكان النشر والطبعات الأخرى ، وهذا ما قلل من فائدته) .

١٦) بيليوجرافيا الرواية المصرية (١٩٧٠ - ١٩٨٠) : إعداد : صبرى حافظ بمجلة فصول العدد الثانى (١٩٨٢) ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع (ويغفل هذا الإحصاء الكثير من الروايات والكثير أيضاً من أسماء الكاتبات ؛ فلا نجد على سبيل المثال لهدى جاد سوى رواية«جريمة لم ترتكب»(١٩٧٦ دار الهلال) ، ولا نجد لنوال السعداوى : سوى « الغائب » ، و« الباحثة عن الحب » (الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠ ، ١٩٧٤) ، ويسقط بقية أعمالها الصادرة فى المدة الزمنية التى تغطيها البيليوجرافيا ؛ مع أنه أشار إلى أن هذا العمل البيليوجرافى« حصر محايد لكل ما ظهر فى هذا الميدان ، لا يستبعد إلا روايات الإثارة الرخيصة » .وفضلا عن هذا كله فقد أغفل أسماء « إقبال بركة » و« جيلان حمزة » إغفالا تاما ؛ مع أن لكل منهما روايات صدرت فى تلك المدة الزمنية المحددة للبيليوجرافيا . كذلك انعدمت إشارة المؤلف إلى تلك المصادر التى استقى منها قائمة البيليوجرافيا ، عدا إشارات عامة يقول فى بعضها : « وقد اعتمدت عند إعدادى لهذه القائمة على الأعمال المودعة بدار الكتب ، وعلى فهارس هذه الدار ونشراتها ، ثم حاولت استكمال ما ينقصنى من معلومات على قدر جهدى من مظانها . . » .

١٧) « دليل الكتاب المصرى عام ١٩٨٣ » الجزء الخاص بالقصة ، يصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(لا يخلو هذا الدليل ــ أيضا ــ من التقصير فى الجمع ، ومن الاضطراب فى استخدام المصطلح) .

بيليوجرافيا الرواية النسائية فى مصر (١٨٨٨ - ١٩٨٥)
« مرتبة على حسب الحروف الهجائية »

م	المؤلفة	العنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
١	أسما حليم	١ - حكاية عبده عبد الرحمن	دار الثقافة الجديدة	١٩٧٧	
٢		٢ - معجزة القدر	دار الثقافة الجديد	١٩٨٥	
٣	إقبال بركة	١ - ولنظل إلى الأبد أصدقاء	مكتبة الأنجلو	١٩٧١	سلسلة كتابات معاصرة .
٤		٢ - الفجر لأول مرة	دار القدس الجديد - بيروت	١٩٧٥	الطبعة الثانية . دار غريب ، ١٩٨٢ م .
٥		٣ - الصيد فى بحر الأوهام	مجلة روز اليوسف	١٩٧٩	الطبعة الثانية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م .
٦		٤ - ليلى والمجهول	المؤلفة	١٩٨٠	
٧		٥ - تمساح البحيرة	مكتبة غريب	١٩٨٣	
٨		٦ - كلما عاد الربيع	مؤسسة أخبار اليوم	١٩٨٥	
٩	أميمة خفاجى	طاووس الظلام	مطبعة قاصد كريم	١٩٨٠	
١٠	أمينة السعيد	١ - الجامحة	دار المعارف	١٩٥٠	سلسلة اقرأ - عدد ٩٢ ، طبعة ثانية دار المعارف سنة ١٩٦٠ .
١١		٢ - آخر الطريق	دار الهلال	١٩٥٩	كتاب الهلال ــ عدد ٩٥ .
١٢	جاذبية صدقى	أمنا الأرض	الدار القومية للطباعة	١٩٦٦	الطبعة الثانية صدرت بعنوان : صابرين ، « مؤسسة أخبار اليوم ١٩٨٥ » .
١٣	جليلة رضا	تحت شجرة الجميز	المجلس الأعلى للثقافة	١٩٨٠	
١٤	جميلة العلايلى	١ - الطائر الحائر	مطبعة وادى النيل - إسكندرية	١٩٤١	
١٥		٢ - أرواح تتآلف	المطبعة الملكية الفاروقية	١٩٤٦	
١٦		٣ - الراعية	المطبعة الملكية الفاروقية	١٩٤٦	
١٧		٤ - إيمان الإيمان	دار نشر الثقافة	١٩٥٠	
١٨		٥ - الأميرة	مطبعة سعد	١٩٦٩	
١٩		٦ - بين أبوين	الهيئة المصرية العامة	١٩٨٠	
٢٠	جيلان حمزة	١ - أملم عقدى بغضب	دار التعارف بغداد	١٩٧٠	الطبعة الثانية ــ بعنوان : « الزوجة الهاربة » مؤسسة أخبار اليوم (١٩٧٢) .
٢١		٢ - قدر الآخرين	الهيئة المصرية العامة	١٩٧٤	
٢٢		٣ - اللعبة والحقيقة	دار الفكر العربى	١٩٧٤	

م	المؤلفة	العنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
٢٣		٤ - زوج في المزاد	دار الشعب	١٩٧٦	
٢٤		٥ - مسافرة مع الجراح	مؤسسة أخبار اليوم	١٩٨١	
٢٥	حنيفة فتحى	الرجل الذى أحبه	منشورات دار القلم	١٩٦٢	
٢٦	رجاء عبد	لحظة ضاع فيها الحب	دار الفكر	د : ت	
٢٧	رشيدة مهران	عشرة أيام تكفى	مطبعة الجيزة	١٩٨٠	بالاسكندرية .
٢٨	زينب صادق	١ - شهور الصيف	مجلة صباح الخير	١٩٦٠	نشرت مسلسلة بمجلة صباح الخير من عدد ٢٤٨ - ٢٥٤ ، (١٩٦٠) .
٢٩		٢ - يوم بعد يوم	دار الهلال	١٩٦٩	
٣٠		٣ - لا تسرق الأحلام	دار روز اليوسف	١٩٧٨	
٣١		٤ - آخر ليالى الشتاء	مجلة صباح الخير	١٩٨١	مسلسلة بمجلة صباح الخير من عدد ١٣٠٥ - ١٣١٥ ، (١٩٨١) .
٣٢	زينب فواز	١ - حسن العواقب	المطبعة الهندية	١٨٩٩	
٣٣		٢ - الملك كورش	المطبعة الهندية	١٩٠٥	الطبعة الثانية ، المطبعة الهندية سنة ١٩٢٦ .
٣٤	زينب محمد	١ - مذكرات وصيفة مصرية	مكاتب النشر والتأليف التجارية	١٩٢٧	وضعها فى قالب روائى الأديبان محمد أحمد البهيدى ومحمود كامل فريد . وهى مكونة من سبعة أجزاء : ١ - باريس وملاحيها . ٥ ـ الفضيلة سر السعادة . ٢ - عاشق أخته . ٦ - إلى رحمة الله يا زعيم الشرق . ٣ - ضحايا القدر . ٧ - عواطف الآباء . ٤ - آخر الملاهى .
٣٥		٢ - أسرار وصيفة مصرية	مكاتب النشر والتأليف التجارية	١٩٢٧	وهى سلسلة حوادث غرامية ، مكونة من عدد من الأجزاء منها : ١ - الساقطة فى أحضان الرذيلة . ٢ - يوميات تلميذ عاشق .
٣٦	سعاد مورلى	١ - لصوص دمشق	المطبعة العمومية	١٩٠٨	
٣٧		٢ - الانتقام الهائل	المطبعة العمومية	١٩٠٨	
٣٨		٣ - الموت والألم والعرض	المطبعة العمومية	١٩٠٩	
٣٩		٤ - فتاة نابلس	مطبعة الكمال بطنطا	١٩١٠	
٤٠		٥ - فتاة أرض روم	مطبعة الكمال بطنطا	١٩١١	
٤١	سلوى الرافعى	١ - جاسوس رغم أنفه	دار الحرية	١٩٨٢	وهى قصة بوليسية .
٤٢		٢ - كارثة تحت التشطيب	دار الحرية	١٩٨٤	وهى قصة بوليسية .
٤٣	سعاد منسى	١ - الدماء	مطبعة الحرية	١٩٤٢	
٤٤	سعاد زهير	١ - اعترافات امرأة مسترجلة	دار روز اليوسف	١٩٦١	سلسلة الكتاب الذهبى .
٤٥		٢ - أين حريتى ؟	مجلة روز اليوسف	١٩٦٣	نشرت مسلسلة بروز اليوسف على ١٢ حلقة ، ابتداء من العدد ١٨٠٨ حتى العدد ١٨٢١ ، وتبدأ من ٤/٢/١٩٦٣ حتى ٦/٥/١٩٦٣ .
٤٦	سكينة فؤاد	١ - ليلة القبض على فاطمة	مؤسسة أخبار اليوم	١٩٨٠	
٤٧		٢ - دوائر الحب والرعب	مؤسسة مطابع معتوق	١٩٨٤	
٤٨	سنية قراعة	١ - نفرتيتى	مطبعة كوستاتوماس	١٩٤٥	وهى قصة تاريخية .
٤٩		٢ - ست الملوك الفاطمية	مطبعة كوستا توماس	١٩٤٦	وهى قصة تاريخية .
٥٠		٣ - أم الملوك هند بنت عتبة .	مكتبة الصحافة الدولية	١٩٥٩	وهى قصة تاريخية .
٥١	سهام بيومى	المصالحة	الهيئة العامة للكتاب	د : ت	
٥٢	سهام فهمى	١ - أزواج وزوجات عرفتهم	مطبعة الدجوى	١٩٥٩	الكتاب العربى .
٥٣		٢ - حبك نار	مطبعة أطلس	١٩٥٩	الكتاب العربى .
٥٤		٣ - لن أبكى يا أمى	مطبعة أطلس	١٩٦٠	الكتاب العربى .
٥٥	سوسن عبد الكريم	١ - امرأة فى الظل	روز اليوسف	١٩٧٩	
٥٦		٢ - الجنة المفقودة	روز اليوسف	١٩٨١	
٥٧	صوفى عبد الله	١ - لعنة الجسد	المكتبة التجارية للطبع	١٩٥٨	بيروت .
٥٨		٢ - دموع التوبة	الشركة العربية للطباعة	١٩٥٩	الطبعة الثانية ـ دار المعارف ـ اقرأ ـ عدد ٤٢٠ - ١٩٧٧ .

م	المؤلفة	العنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
٥٩		٣ - قصور على الرمال	روز اليوسف	١٩٦٠	الطبعة الثانية ــ مكتبة غريب ــ ١٩٧٩ .
٦٠		٤ - عاصفة فى قلب	دار الهلال	١٩٦١	الطبعة الثانية ــ دار المعارف ــ ١٩٧٣ .
٦١	عائشة أبو النور	١ - مسافر فى دمى	مطابع الأهرام التجارية	١٩٨٣	
٦٢		٢ - والإمضاء . . سلوى	مطابع الأهرام التجارية	١٩٨٥	
٦٣	عائشة التيمورية	نتائج الأقوال فى الأحوال والأفعال	المطبعة الهندية المصرية	١٨٨٨	وهى قصة أدبية مكونة من ثلاثة فصول .
٦٤	عائشة عبد الرحمن	١ - سيد العزبة	دار المعارف	١٩٤٢	وهى قصة تاريخية .
٦٥		٢ - رجعة فرعون	دار المعارف	١٩٤٨	وهى رواية تتكون من ثلاثين فصلا فى مجلد واحد .
٦٦	عزيزة هانم	زينة الأزهار	مطبعة التقدم	١٩٢٨	
٦٧	عفاف العروسى	المحاولة الأولى	الدار القومية للطباعة	١٩٦٦	
٦٨	علية هاشم	صراع فى الأعماق	الدار القومية للطباعة	١٩٧١	
٦٩	عنايات الزيات	الحب والصمت	دار الكاتب العربى	١٩٦٧	
٧٠	عواطف عبد الجليل	مذكرات مدرسة	دار الشعب	١٩٧٢	
٧١	فاطمة حسن	آلامى	مطبعة التوفيق	١٩٤٢	أسوان .
٧٢	فوزية جرجس يوسف	أيام من نار	المطبعة العربية الحديثة	١٩٨٣	
٧٣	فوزية شرف الدين	ليته عرف الحقيقة	دار الفكر الحديث	د : ت	
٧٤	فوزية لبيب البوهى	الشهيد العظيم	المجلس الأعلى لرعاية الفنون	١٩٧٠	
٧٥	فوزية مهران	جياد البحر	مجلة روز اليوسف	١٩٨٥	نشرت مسلسلة بمجلة روز اليوسف عام ١٩٨٥ .
٧٦	لطيفة الزيات	الباب المفتوح	مكتبة الأنجلو	١٩٦٠	
٧٧	لوسى يعقوب	عيوب ظالة	شركة توزيع الأخبار	١٩٧٠	
٧٨	مسرة نعمان الطباع	قلوب من زجاج	مكتبة الأنجلو	١٩٧١	
٧٩	ملك فهمى سرور	صابحة	دار الفكر العربى	١٩٤٨	
٨٠	منيرة كفاف	عندما استشهد أبى	دار المعارف	د : ت	
٨١	نادية عبد المجيد	أبو العلاء يكتب من الآخرة	دار الثقافة الجديدة	١٩٧٩	
٨٢	ناهد عيد	أشجان	الدار القومية للطباعة	١٩٦٧	
٨٣	نجية العسال	الأعماق البعيدة	مجلة الإذاعة والتلفزيون	١٩٦٠	صدرت مسلسلة بمجلة الإذاعة والتلفزيون من عام ١٩٦٠ حتى عام ١٩٦٣ ، وصدرت فى مجموعة بيت الطاعة - الكتاب الذهبى ــ روز اليوسف .
٨٤	نعيمة طعيمة إبراهيم	الأميرة أو الفتاة الصغيرة	مكتبة طلعت حرب بالفجالة	١٩٢٨	
٨٥	نوال السعداوى	١ - مذكرات طبيبة	دار المعارف	١٩٦١	(صدر منه حتى عام ١٩٨٥ أربع طبعات : فى بيروت ، دار الآداب ، الطبعة الأولى عام ١٩٨٠ ومكتبة مدبولى ــ القاهرة ثلاث طبعات حتى عام ١٩٨٣ .
٨٦		٢ - الغائب	الهيئة العامة للكتاب	١٩٦٨	الطبعة الثانية ، دار الآداب بيروت ــ عام ١٩٧٩ ثم أربع طبعات حتى عام ١٩٨٥ بمكتبة مدبولى .
٨٧		٣ - الباحثة عن الحب	الهيئة العامة للكتاب	١٩٧٤	طبعت تحت اسم آخر (امرأتان فى امرأة) ، دار الآداب بيروت عام ١٩٨٠ ، ثم صدرت عن منشورات صلاح الدين بالقدس عام ١٩٧٦ ، وصدرت أربع طبعات حتى عام ١٩٨٣ عن مكتبة مدبولى .
٨٨		٤ - امرأة عند نقطة الصفر	دار الآداب ببيروت	١٩٧٥	الطبعة الثانية والثالثة عام ١٩٨١ ، ثم صدرت سبع طبعات حتى عام ١٩٨٥ . صدرت بالقاهرة عن مكتبة مدبولى (١٩٨٣) ثلاث طبعات حتى ١٩٨٥ .
٨٩		٥ - أغنية الأطفال الدائرية	دار الآداب ببيروت	١٩٧٨	صدر منها ثلاث طبعات (القاهرة) عام ١٩٨٣ عن مكتبة مدبولى حتى عام ١٩٨٥ .
٩٠		٦ - موت الرجل الوحيد على الأرض	دار الآداب ببيروت	١٩٧٩	ثم صدرت ثلاث طبعات عن مكتبة مدبولى حتى عام ١٩٨٥ .

م	المؤلفة	العنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
٩١		٧ - الخيط وعين الحياة	مكتبة مدبولى	١٩٨١	صدرت رواية الخيط الطبعة الأولى (١٩٧٢) دار الشعب تحت عنوان « الخيط والجدار » .
٩٢		٨ - مذكراتى فى سجن	دار المستقبل العربى	١٩٨٤	الطبعة الثانية عن مكتبة مدبولى عام ١٩٨٥ .
٩٣	هالة الحفناوى	١ - العبير الغامض	دار فن الطباعة	١٩٦٥	
٩٤		٢ - من فم رجل	الدار القومية للطباعة	١٩٦٧	
٩٥		٣ - الرجل يحب مرتين	دار روز اليوسف	١٩٦٨	الكتاب الذهبى .
٩٦		٤ - سبع وجوه للمرأة	دار الآفاق الجديدة	١٩٦٩	بيروت .
٩٧		٥ - لن أخلع ثوبى	دار الآفاق الجديدة	١٩٧٠	بيروت .
٩٨		٦ - وسيط الجن	مجلة الشرقية	١٩٨٢	طبعة (١) نشرت مسلسلة فى مجلة الشرقية عام ١٩٨٢ . طبعة (٢) نشرت فى دار النشر الشرقية بأسبانيا عام ١٩٨٣ .
٩٩	هدى جاد	١ - الوشم الأخضر	الدار القومية للطباعة	١٩٦٥	الكتاب الماسى .
١٠٠		٢ - عيناك خضراوان	دار الهلال	١٩٧٤	
١٠١		٣ - جريمة لم ترتكب	دار الهلال	١٩٧١	
١٠٢	هدى عبد المحسن	١ - عبث	روز اليوسف	١٩٨٠	
١٠٣		٢ - غدا سيكون الخميس	روز اليوسف	١٩٨٥	
١٠٤	هند سلامة	ألحان ضائعة	مطبعة الاستقلال	د : ت	بيروت .
١٠٥	وفية خيرى	الحياة فى خطر	دار الحرية	١٩٨٣	

كشاف المجلد السادس

أ - كشاف الأعداد

العدد الأول : تراثنا النقدى (الجزء الأول)
العدد الثانى : تراثنا النقدى (الجزء الثانى)
العدد الثالث : جماليات الإبداع والتغير الثقافى (الجزء الأول)
العدد الرابع : جماليات الإبداع والتغير الثقافى (الجزء الثانى)

ب - كشاف الموضوعات

٥٧ – المعاصرة وتحرر الأدب من الأخلاقية :
الغائية والرسالة
عند جويس وفورد وبروست .
– ديفيد سيدورسكى .
– ترجمة : أمين العيوطى .
* ع٣/٦٨ – ٧٥ .

٥٨ – مفاهيم الأدب
بوصفها أطراً للإدراك النقدى .
– هـ . فيردا سدونك .
– ترجمة وتقديم : حسن البنا عز الدين .
* ع٣/٣٤ – ٤٥ .

٥٩ – مفهوم الأدبية
فى التراث النقدى إلى نهاية القرن الرابع .
(عرض كتاب) .
تأليف : توفيق الزيدى .
– عرض ومناقشة : أحمد طاهر حسنين .
* ع٢/٢١٨ – ٢٢٨ .

٦٠ – مفهوم الشعر عند السجلماسى .
– ألفت كمال الروبى .
* ع٢/٣٤ – ٤١ .

٦١ – مفهوم العلامة فى التراث .
– محمد عبد المطلب .
* ع١/٦٥ – ٧٥ .

٦٢ – ملاحظات حول مسألة
العلاقة بين الكم والنبر فى الشعر العربى .
– سعيد بحيرى .
(مراجعات) .
* ع٣/١٩١ – ٢٥٠ .

٦٣ – مناقشة حول القيمة الفنية
بين الناقد الأدبى تيرى إيجلتون
والناقد الفنى بيتر فولر .
– ترجمة وتقديم : نهاد صليحة .
* ع٣/١١ – ٢٤ .

٦٤ – المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى
(رسائل جامعية) .
– عرض : عبد الفتاح محمد أحمد .
* ع٤/٢٢٠ – ٢٢٢

٦٥ – النظرية النسبية فى الأدب الحديث .
نظرة عامة ونظرة خاصة فى رواية «الصخب والعنف» .
– جولى م . جونسون .
– ترجمة : محمد بريرى .
* ع٣/٧٦ – ٨٣ .

٦٦ – النقد اللغوى فى التراث العربى .
– عبد الحكيم راضى .
* ع٢/٧٩ – ٨٩ .

٦٧ – نموذج الخطيئة / التكفير
والبحث عن شاعرية النص الأدبى .
(عرض كتب) .
تأليف : عبد الله محمد الغذامى .
– عرض ومناقشة : وليد منير .
* ع٢/٢٢٩ – ٢٣٣ .

٦٨ – هذا العدد .
– التحرير .
* ع١/٥ – ١١ .

٦٩ – هذا العدد .
– التحرير .
* ع٢/٥ – ٩ .

٧٠ – هذا العدد .
– التحرير .
* ع٣/٥ – ١٠ .

٧١ – هذا العدد .
– التحرير .
* ع٤/٥ – ١٠

٧٢ – هذا العدد This Issue
ترجمة : فخرى قسطندى .
* ع١/٢٣٨ – ٢٤٦ .

٧٣ – هذا العدد This Issue.
– ترجمة : سوزان بينكنى ستتكيفتش .
* ع٢/٢٤١ – ٢٤٦ .

٧٤ – هذا العدد This Issue.
– ترجمة : نهاد صليحة .
* ع٣/٢٠٦ – ٢١٤ .

٧٥ – هذا العدد This Issue.
– ترجمة : نهاد صليحة
* ع٤/٢٣٩

٧٦ – الوظيفة الأدبية والشعر الحر .
– فرناندو لاثارو كاريتير .
– ترجمة : محمود السيا على محمود .
* ع٣/٤٦ – ٥١ .

ج - كشاف المؤلفين

٢٤ - خليل إده اليسوعى .
(وثائق عربية من مجلة المشرق ـ عام ١٩٠٠) .
- الإيقاع فى الشعر العربى .
* ع[٣]/١٠٩ - ١٣١ .

٢٥ - ديفيد سيدورسكى .
- المعاصرة وتحرر الأدب من الأخلاقية :
الغائية والرسالة .
عند جويس وفورد وبروست .
- ترجمة : أمين العيوطى .
* ع[٣]/٦٨ - ٧٥ .

٢٦ - رجاء عيد .
- بواكير المصطلحات النقدية .
قراءة فى كتاب «طبقات فحول الشعراء» .
لابن سلام الجمحى .
* ع[٢]/١٠٧ - ١٢٢ .

٢٧ - ريتشارد أومان .
- صياغة معيار :
القصص الأمريكى الخيالى .
- ترجمة : إبراهيم زكى خورشيد .
* ع[٣]/٨٤ - ٩٨ .

٢٨ - رئيس التحرير .
- أما قبل .
* ع[١]/٤

٢٩ - رئيس التحرير .
- أما قبل .
* ع[٢]/٤

٣٠ - رئيس التحرير .
- أما قبل .
* ع[٣]/٤

٣١ - رئيس التحرير .
- أما قبل .
* ع[٤]/٤

٣٢ - سامية أحمد أسعد .
- المسرح والشعر .
* ع[٤]/١٤١ - ١٥١

٣٣ - سعد مصلوح (مراجعات) .
- فى مسألة البديل لعروض الخليل :
دفاع عن فايل .
* ع[٢]/٢٠٤ - ٢١٧ .

٣٤ - سعد مصلوح (مراجعات) .
- المصطلح اللسانى وتحديث العروض العربى .
* ع[٤]/١٨٠ - ٢٠٢

٣٥ - سعيد بحيرى (مراجعات) .
- ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر .
فى الشعر العربى .
* ع[٣]/١٩١ - ٢٠٥ .

٣٦ - سعيد توفيق (ترجمة وتقديم) .
- القيمة المعرفية للأدب .
- واين شوماخر .
* ع[٣]/٢٥ - ٣٣ .

٣٧ - سوزان بينكى ستتكيفتش .
- أبو تمام فى «موازنة» الآمدى .
حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع .
* ع[٢]/٤٢ - ٥٨ .

٣٨ - سوزان بينكى ستتكيفتش (ترجمة) .
This Issue.
* ع[٢]/٢٤١ - ٢٤٦ .

٣٩ - سوسن ناجى رضوان (رسائل جامعية) .
- الروائية المصرية وصورة المرأة .
(١٨٨٨ - ١٩٨٥) .
* ع[٤]/٢٢٣ - ٢٣٠

٤٠ - سيد البحراوى .
مراجعة : محمود مكى .
- كتاب العروض للأخفش .
(وثائق) .
* ع[٢]/١٢٥ - ١٣٤ .

٤١ - شكرى محمد عياد .
- جماليات القصيدة التقليدية .
* ع[٢]/٥٩ - ٧٠ .

٤٢ - شكرى محمد عياد (عرض كتاب) .
- أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة .
* ع[٤]/١٦٧ - ١٧٩

٤٣ - صبرى حافظ .
- جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافى .
* ع[٤]/٦٥ - ٩٤

٤٤ - عباس أحمد لبيب (تجربة نقدية) .
- حنا مينه وتناقض وعى الكاتب .
* ع[١]/١٦٧ - ١٩٧ .

٤٥ - عبد الحكيم راضى .
- النقد اللغوى فى التراث العربى .
* ع[٢]/٧٩ - ٨٩ .

٤٦ - عبد الفتاح محمد أحمد (رسائل جامعية) .
- المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى .
* ع[٤]/ ٢٢٠ - ٢٢٢ .

٤٧ - عبد القادر زيدان (رسائل جامعية) .
- الاستعارة بين النظرية والتطبيق
حتى القرن الخامس الهجرى .
* ع[٢]/٢٣٤ - ٢٣٨ .

٤٨ - عزت قرنى .
- الإبداع الفلسفى وشروطه ـ
نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل .
* ع[٤]/١١ - ٢٦

المحور القادم من مجلة

« فصول »

الشعر العربى الحديث

من المحاور القادمة لمجلة

« فصول »

*** قضايا المصطلح الأدبى**

*** النقد العربى الحديث**


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی



fall short and where they excell.

The cultural contact between Egypt and Europe effected by the French Expedition was by no means the first of its kind. It was, however, the most far-reaching and widespread. It affected all aspects of life, particularly as Mohamed Ali championed the process of modernization and adopted many policies to speed it up by encouraging and expanding Egypt's cultural contacts with the west. These cultural contacts eventually led to fundamental changes in the sturcture of Arab society in general and Egyptian society in particular. Society witnessed the secularization of the law and education; the rise of an Egyptian middle class with distinct behavioural and cultural patterns that were more European than Egyptian or Islamic; the revival of Arabic poetry and its modernization under the influence of European poetry; the rise of new literary genres hitherto unknown in prose writing such as the novel, the play, the newspaper article and travel literature.

These and other aspects of change are revealed to the bemused eyes of the resurrected Pasha in Mowilhi's narrative through several incidents and encounters, so that the constant clash between the visitor from the past with all his ideas and preconceptions and the present illuminates dramatically the nature of the present and the gap that separates it from the past.

The author touches also upon the 'discourse' of Mowilhi (via his fictional hero) as a literary form that combines aspects of both the traditional 'Maqamah' and the western novel. In other words, the 'Hadith' is a new and significant literary form that expresses in its form the dialectic of east and west which engages its content and which also characterizes the transitional cultural moment which produced it.

The final essay in this issue of **Fusul** is **'Poetry and the Theatre'**. In it **Samia As'ad** surveys the relationship between poetry and drama over the ages beginning with the Greek theatre which allocated verse to Tragedy and prose to Comedy, via the French theatre, and ending with modern Egyptian poetic drama.

She points out that in the great classical age of French drama which witnessed the monumental poetic tragedies of Racine and Corneille, another great figure, namely Moliere, chose to go against the time-hallowed rules and wrote comedy in verse as well as prose. Moliere, however, was more interested in the dramatic quality of the language, i.e., its theatrical proficiency, than in prose or poetry as such.

With Diderot's plea for a new type of serious drama that deals with the lives of ordinary, middle-class people and Victor Hugo's subsequent efforts at romantic drama, verse began to lose its firm hold on the French classical theatre, and prose became increasingly the familiar vehicle for dramatic expression.

However, the close relationship between poetry and drama began to re-establish and assert itself in French drama once more with the advent of Symbolism. The Symbolists were intensely preoccupied with defining the real meaning of poetry and wrote plays that dealt essentially with metaphysical issues, themes, and conflicts disguised as characters and situations. Their plays, therefore, proved more fit for the study than the theatre, more fit for reading than acting. Indeed, Mallarme, curiously enough, looked forward to the day when the stage of the mind (in the process of reading) would finally replace the actual stage, when the imagination of the dramatist would be totally freed form the restricting conditions and demands of actual performance.

In Symbolist drama the balance tipped in favour of poetry. It is, therefore, of the utmost importance, the author argues, to differentiate between poetic drama and dramatic poetry. In poetic drama, drama takes precedence over poetry which is never allowed to take over and dominate the other elements. Dramatic poetry, on the other hand is poetry disguised in the form of drama. For poetry to be restored to and survive on the stage it has to exist in the form of poetic drama. In Egypt, Ahmad Shawky blazed the trail with verse plays heavily influenced by the French classical stage. In his plays, however, poetry existed for its own sake which gave the plays a predominantly lyrical rather than dramatic quality. He was, nevertheless a pioneer, and his experiments in this field fathered others. Indeed, since the sixties, poetic drama has flourished in Egypt at the hands of Abdul Rahman Al-Sharqawi, Salah Abdul Saboor, Nageeb Soroor, Faruq Guweida and others. We should note, however, the author concludes, that when we speak of language in the theatre nowadays we usually mean much more than the spoken word. The term theatre language now implies all the audio-visual elements of the performance so that now we can speak of a poetic theatre without necessarily meaning that the dramatic text itself is poetic.

Translated by:
Nehad Selaiha

tle attention to the traditional divisions into past, present and future. Spots of time overlap, intersect, and merge, and are held together by a densely suggestive and connotative language that transforms certain moments into inner revelations, or what James Joyce called 'epiphanies'.

As the concepts of time and space changed, so did the concept of the hero or main character. The hero in the modern narrative is an ordinary man, or a phantom human being that merges in other characters in search of unity and integration. Moreover, character in the modern novel does not refer back to any external reality, i.e., to any known types, or familiar models. Character has become part of the linguistic texture of the narrative and its structure. It cannot be defined in any other terms.

Nabila Ibrahim goes on to draw certain conclusions and argues that the modern narrative reflects a sense of bewilderment, of uncertainty, and a feeling of impotence and passivity. Paradoxically, however, its extreme conscious preoccupation with language and its insistence on drawing our attention to it seems to carry a positive quality and a sense of faith.

The essay concludes by pointing out two prominent techniques dominant in the modern narrative. These are paradox and the mythopoeic form. In this sense it draws nearer poetry in both its mode of language and structure.

The modern narrative is again the theme chosen by **Amina Rashid** in the following essay entitled **"Observations on Some Issues Dealing with the Rise of the Novel"**. She begins by going back to the beginnings of the novel in the Europe of the 18th century to point out that social change as well as the swelling of the reading public and its variety helped to orient fiction in the direction of realism. She argues that the rise of the novel in Europe could be related to the climate of thought which was at once critically mature and reasonably settled. She attributes the absence of the novel form from Arabic literature to the absence of such climate. At a later stage the concept of a spatio-temporal milieu, or of a spatio-temporal psychological continuum played a crucial role in the development of the techniques of the novel. The new aesthetics of the novel were amply discussed and analysed by Hegel, Lukacs and Bakhtin. Hegel and Lukacs attempted to trace the similarities between the novel and the epic. Bakhtin, however, concentrated on differentiating the two in order to argue that the novel though still in its formative stage (unlike the epic and the tragedy) was the literary form most capable of expressing (through parody) life in its toatality, or constantly updating the language of literature and of criticising both the language of literature and reality. The author quotes Sarraute's dictum that in a sceptical age, no one believes that anybody can come up with something new, and, therefore, the little and most insignificant realistic details become the most worthy of attention. In other words, the age of enlightenment seems to have identified all literature with negation, rejection and scepticism of all heroics.

Movement and dynamicity, according to the author, seem to characterize the thought, example, and style of the age of scepticism. To support her argument she conducts an analysis of Diderot's work 'Jack the Fatalist' where she detects in the dialogue a quest for the truth, not a statement or a formulation of it, a quest replete with eloquent contradictions and expressive of the dialectical nature of the novel. It is this feature, in the opinion of the author, that makes this novel typical of its sceptical age and expressive of it, of its rejection and revolt, its quest for answers and its urge to change the shape of the world.

From European fiction Amina Rashid moves to the Tales of Isa Bin Hisham by Mowilhi where she traces another dialectic between the past and the present. The dialectic, she argues, reveals itself in the illustration and description of time and space in the tales, as well as in the movements of the characters. The fictional discourse of Mowilhi offers a palpable parody of Sheikh Rifa'a Al-Tahtawi's glorification of French civilization. The parody is laced with a sense of irony directed by the writer at himself so that the writer's sense of humour operates in two directions: he laughs at Tahtawi and at himself in the same work. The author of the article suspects that this mature ability to laugh at oneself will eventually be lost in Arabic literature as writers tend to take themselves more and more seriously.

The writer concludes by asserting that the development of an art form depends upon the degree of maturity that characterizes the question posed by the experience that needs to be formulated. A mature, sophisticated art form should eternally raise question marks and generate different views; it should activate the movement of thought, not obstruct it. We should, in the author's view, keep this in mind when considering our literary heritage and regard its classics as living experiences that relate at once to the present and the future and urge us to question them.

The tales, or, rather, narrative of Isa Bin Hisham by Mowilhi engages the attention of our penultimate contributor, **Isam Bahiy** and forms the subject of his 'discourse'. He regards Mowilhi's discourse via Isa Bin Hisham, as a voyage across a world torn by the winds of change which started blowing as the cannons of the French Expedition resounded. Just as Abu Al-Ala' Al Ma'arri had led his hero, Ibn Al-Quarih into the world of the after life and toured with him hell and paradise, so did Mowilhi with his hero, except that Mowilhi thought this life, in the reign of Ibrahim Pasha, more worthy of touring and more wonderous than the after life. In the introduction to his fictional narrative, Mowilhi stated his purpose: to describe and document the mores & manners of his age in all classes and to point out wherein they

all these things. in the indefinite area which is the work itself.

Sabry Hafiz's study which follows under the title **"The Aesthetics of the New Sensibility and Cultural Change"** is the second in a series of three related essays (or a triptych, as the author prefers to call them), the last of which has not yet appeared in print. The first essay in the series paved the way for the present study by tracing and analysing the various changes (socio-political and psycho-cultural) which have overtaken the Arab world in recent history and caused the image of reality to drastically and qualitatively change for the modern Arab writer.

The present essay concentrates on the literary response of the modern Arab writer to his changed world by examining the various modes of literary awareness that manifest themselves in modern Arabic literature. It, therefore, begins with a sociological reading of the literary testemonies of eighteen Egyptian writers of the seventies and eighties to establish this awareness of change. Afterwards it proceeds to define three concepts, namely: the rules of reference; modernism; and sensibility, which together form the essay's basic terminology. In the course of these definitions the author specifies the main features of the climate in which the various visions of Arab modernism took shape, and lists in this context nine rules and rubrics which are: urbanization; technological growth; the dehumanization of art; primitivism; eroticism; animonianism; experimentalization; the loosening grip of the central authority and the undermining of the patriarchal mode of existence; the shattering shock of the loss of Palestine followed by the June defeat after the 6 day war.

Having defined its field and set up its signposts, the study offers its main literary hypothesis-namely that the history of modern Arabic literature has witnessed two major changes in literary sensibility. The first change occured at the beginning of the century during the literary revival which witnessed, though in embryonic form, the first examples of the various fictional genres such as the novel, the short story and the written play. The tide of that new sensibility reached its highest point in the thirties and forties of this century, and then began to ebb in the fifties as it fell prey to several paradoxes.

The second change of sensibility started to germinate in the wake of World War II and the loss of Palestine to the Zionists. It made itself felt in several marginal works and finally crystallized in the literature of the sixties.

Drawing on Roman Jakobson's binary opposition of metonymy and metaphor, the study establishes a similar opposition between the two successive modern sensibilities. It proves that whereas the texts produced by the earlier sensibility refer to the world and relate to it associatively on the basis of metonymy, the texts of the later sensibility relate to reality homologically and parallactically on the basis of metaphor. The metonymic basis of the earlier sensibility helps to explain several aspects and features of the criticism and literature of the period which witnessed the dominance of this mode of sensibility. Indeed, the present literary scene still carries traces and residuals of that metonymic literary mode. The modern sensibility, or, rather, the modernistic, on the other hand, is rooted in a changed view of the relation of literature to reality. It seeks to establish a creative dialectic between the text and the world, a dialectic that effectively reveals the complexity and richness of the world. In studying the relation between the texts of the new, or modernistic sensibility and reality the study underlines certain basic rules and rubrics that constitute the rules of reference to the world in these texts.

They include the concept of metaphor as synergy; the principles of foregrounding and backgrounding and dominance. These and other such concepts explain the dialectical and displacement principles which seem to dominate the relation between the aesthetics of the two sensibilities in modern literary texts. In this context, the author suggests an explanatory diagram of a circle in which the centre represents the new sensibility and the circumference, in places, the residuals of the older sensibility of the thirties and forties with its dependence on the metonymic rules of reference to the world. Such a diagram could at once explain and illustrate the sense of perpetual tension that seems to characterize the texts of the new sensibility-a tension born of their perpetual striving to cross the radius from the circumference of the older metonymic rules of reference to the centre which fully crystallizes the new metaphoric mode. The centre, however, will remain forever a hypothesis whose horizon each work of art will seek to expand and reshape.

Still on the theme of modernism, **Nabila Ibrahim** contributes the following essay entitled **"The Modern Narrative"** which she argues rejects the traditional forms of narration in an attempt to restore equilibrium to life. Contrary to the traditional narrative, the modern narrative deliberately seeks to weaken its links with reality, and reveals in its very form which tends towards abstraction and draws intensely on the resources of the imagination the artist's divided feeling about reality, i.e., his desire to assimilate it and his aversion to imitating it. The concepts of time and space have naturally changed in the modern narrative to accommodate this divided awareness. Places are no longer individualized and sufficiently characterized in terms of their history to give them the illusion of independence from the narrative and bring them nearer external reality. Instead, space has become internalized in the modern narrative and part of a personal experience. Indeed, space has become no more and no larger than the psychic field.

Similarly, the concept of time has changed in the modern narrative. The chronological order has been replaced by an impressionistic time sequence that pays lit-

pressure sharpens and deepens the artist's consciousness and activates its various cognitive systems to absorb and accommodate these primeval symbols and images of human experience. Out of such tensions the work of art is created.

The creative process, however, as the author goes on to point out, is far more complex than that; it cannot be accounted for or explained simply in terms of the assimilation of earlier experience or simpler modes of consciousness: it involves other complex and intense processes which have to be traced and examined scientifically such as the relation and form of interaction between the Geshtalt mode of Consciousness, for instance, and the so called collective memory, or the concept of the multi-structured consciousness vis a vis the idea of the multiple personality. In support of his argument, the author analyzes the creative experiences of certain artists in the light of what they themselves have written concerning the initial stage in the creative process. In each case, Yahya Al-Rakhawy concentrates on the pocesses of cognitive activation as the key to understanding the creative process, distinguishing all the time between what qualifies as graphic or iconic and what can be regarded as "Endocepts".

The author concludes by drawing attention to the importance of distinguishing the different levels of creative activity which include the transcendent or sublimational, the vicarious or substitutional, the incomplete, and the frustrated, as well as the non-creative and the counterfeit. It is also necessary in his view to study the essential differences between those levels of creative activity and the correspondent levels of mental aberration. The author also suggests certain practical uses in this type of analysis for the current critical theories relating to modernism, the development of language, and the intimate personal experience in the literature of mysticism.

The next study, by **Lutfi Abdul Badi'**, entitled **"Aesthetics in Relation to the Artist and the Work of Art"**, centres on the question of whether the aesthetic quality of a work predates its actual creation, i.e. exists potentially in the mind of the artist, or comes into existence as a result of the finished product. Nearly all aesthetic theories, in the author's view, have preoccupied themselves with this question with widely varying results.

The Arabic Romantic trend, for instance, championed feeling, what Wordsworth once called 'the thinking heart', as the prime source of real knowledge. It was no wonder the movement displayed the all too familiar features of European Romanticism, such as heightened emotionalism, restlessness, the sense of wonder, the humanist impulse, and the love of nature, and emphasized the organic unity of the poem and the individuality of the poet's personality, imagination, and style. In this the Arab Romantics were echoing the aesthetic theory which regarded art as an intimately personal activity of the artist, an extension of his personality and a reflection of his mind whose vitality and emotional tone transformed his representation of reality.

At a later stage, neo-romanticism injected into the old romanticism new ideas which made it into an idealistic aesthetic theory concerned primarily with the content rather than the form of poetry. The new theory concentrated on the origin of the poem, the material from whence it took shape. In other words, it ignored the actual poem, concentrating on the content of the experience that gave rise to it. These ideas gave birth to what may be called the fallacy of the origin of a work art. Jack Marenan, for instance, claimed that the understanding of a poem depended on our knowledge of what passed through the poet's mind and his state of feeling when he was writing it, Husserl on the other hand emphatically declares that the nearer we get to the root source of a work of art the farther we are from its artistic meaning. Freud too had something to say on the matter. In his later writings he claimed that the creative impulse of the artist is not subject to his will, but independent of it. The preoccupation with the relation of the poet to his work helped to alienate criticism and aesthetic theory from poetry and poetic language.

Putting aside the relation of the artist to his creation, a relation that has led criticism into a terrible impasse, the author proposes language and its development as the proper field for criticism, particularly since poetry, in the final analysis, is essentially language organized in a particular manner. The history and development of such organization is the proper material for critical investigation. The author of the article cites Roland Barthes's distinction between classical poetry which he calls mere 'writing' and modern poetry which he designates as style in the sense of being an independent linguistic code embodying the personal myths of the artist. The words of a poem, however, do not simply refer back to the artist's personal myths, the author argues, but relate, as Barthes ommitted to mention, and their interaction redefines them and generates new meanings so that the signifier becomes of equal value in constructing the meaning of the poem to the signified. The author then touches upon the question of the arbitrariness of the sign and points out that in handling a poem the primary concern should not be the tracing of the principle of unity which governs its construction but, rather, the effective interaction of its constituent units.

Concerning the question of tradition and the individual talent, the author declares that the whole issue dates back to the 19th century, particularly to the arguments surrounding Shakespeare's achievement when such terms as 'tradition, originality, and genius' made their way into the current aesthetic terminology. Nowadays, we no longer speak of the genuineness of a work of art in terms of its external origins in the private experience of the poet, or his heart-felt feelings, nor do we seek our touch-stone in Rilke's simple, beautiful things. We seek the reality of the work of art in an area behind

The author concludes by listing certain conditions which he regards as essential for the project of a true Egyptian philosopher. These include freedom of thought, collective effort, The right climate for research, the renunciation of all pre-conceptions, national and foreign, and starting with a **tabula rasa** as it were setting aside the traditional, irksome, and ultimately futile problems of philosophy, and seeking the food for thought in the creative products of the Egyptian mind, the central issues of the Islamic heritage, and the problems posed by the future. For an Egyptian philosopher to be truly creative, the author finally stresses, he has to take for his starting point his keen sense of his own identity as an Egyptian and then expand in other directions, Eastern, and Western, Islamic and otherwise.

From the world of philosophy we withdraw with **Afif Bahnasy** into the world of Islamic Art. His concise and rather cryptic study which carries the title **"The Aesthetic Principles of Arab Art"** argues that it is both wrong and unfair to interpret and evaluate Islamic art according to the aesthetic precepts laid down by western aestheticians such as Hegel, or Kant, and advocates a new Arab Aesthetics. It is true that a quality of 'passionate worship', has been detected as the most prominent feature of all the manifestations of Arab and Islamic culture and civilization. However, the absolute ideal of that culture — God (Allah) — has been variously and erroneously interpreted, and the misconceptions later developed into settled theories and ideologies.

Leaving such theories and ideologies aside, the author proposes a simpler criterion: since all Arabic Islamic Art strives to follow the example of this Absolute Ideal, the only criterion for evaluation in this case should be the work of art's degree of failure or success in achieving this end. The Absolute Ideal functions as a link between the worker and the work, the artist and the artifact, i.e. between the subject and the object. And since both subject and object are relative, the relation of both to the absolute ideal establishes a dialectic between the temporal and the eternal, the relative and the absolute. It is this dialectic, according to the author, which has made Islamic art in all its variety a truly social art available to all classes.

The Islamic ideal is achieved and works partly through intuition, partly through ideology. Intuitively the artist ignores the external aspect of things to concentrate on their inner meaning. This is best exemplified in the Arabesque style of decoration and in Arabic architecture which reflects, more eloquently and deeply, the meaning the Romans had in mind when they talked of the Goddess of the hearth Vesta (or Hestia in Greek which is the name the author uses). As for ideology, it comes into play in the interpretation of the ideal presence immanent in the work of art and symbolized by the number 'One' which precedes all numbers. And just as the intricate inter-twining of leaf, flower, or geometrical desings in Arabesque decoration is practically limitless, so is the relation of the moslem Arab to the Absolute Ideal: at once constant (as the motif of the leaf or star in Arabesque), and infinitely free and varied. Similarly, the design of the Islamic city represents not restriction, but an eternal promise of a return to a timeless, unchanging Absolute, and embodies the sense of security and peace that goes with it. The Arab moslem lives in constant communion with the primal consiousness. This guarantees his total freedom, though it is a freedom difficult to express existentially except, perhaps, in terms of the creative act and its responsibility.

In the next essay, entitled **"The Dialectics of Madness and Creativity"**, we move with **Yahya Al-Rakhawi** into the realm of psychology — the psychology of the creative process. The Poet and the Madman have long been associated in the imagination of humanity as representing two heightened modes of consciousness at variance with the ordinary. The study adopts a dialectical approach as it examines and compares the modes of primitive and conceptual cognition on the one hand, and the initial stages in the processes of madness and artisic creation, on the other.

Researchers have differed widely in defining the concepts of madness and creativity. The two processes, however, the author argues, share the same starting point though they lead to different results. They both originate in a sense of alienation which generates the desire to counter and overcome it.

The creative process is a complex and subtle cognitive process which exposes the hidden and activates the latent. In it invention takes the form of a complex pattern, a structure that involves the activation of various cognitive levels and their interaction which results in the artistic product.

Madness, on the other hand, lacks a project and an objective. It aims primarily at contradicting and refuting the sense of alienation. The activation of the various cognitive levels which this desire induces, however, is not constructive; it only produces dissolution, disintegration, and regression.

The process of activation which characterizes the two mental states (the creative and the deranged) however, is also accompanied by a process of suppression. What gets suppressed is the primitive mode of cognition, particularly its earliest graphic or iconic stage and subsequent "Endogenous" symbolic stage which involves the formation of what is termed 'Endocepts'. In the latter stage, the body of cognitive experience forms an indivisible whole that resists fragmentation or abstraction into words or labels that refer back collectively to simple perpetual constituents. It can only reveal itself, and, indeed, presses urgently to do so, in images and symbols. The pressure is relieved if these images are revealed in dreams; otherwise they find their way into the mainstream of consciousness and take the shape of hallucinations. In the case of the creative process, however, the

THIS ISSUE

ABSTRACT

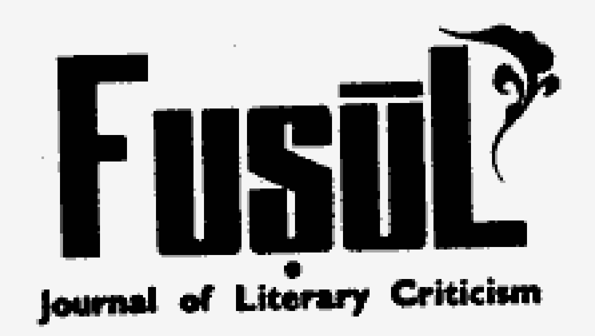
This Issue of "Fusul" further pursues the inquiry into the Dialectics of Aesthetics and Cultural Change started in the previous issue. The collection of essays it contains, all by Arab contributors, tackles the subject from various angles, literary and philosophical, ranging in approach from the general and theoretical to the specific and analytical. Together they give a representative example of the critical activity of the Arab mind in grappling with, and investigating its dialectical relationship with history, the creative act and the various cultural and social processes and structures. The effects of this dialectical process do not perhaps reveal themselves equally in all their aspects in art and philosophy. However, to search for the inner rhythms that harmonize the movement of art and thought, and to distill the values inherent in the aesthetic products of such harmony could constitute a project for constructive critical thinking upon culture and art- a project that could accommodate various methods and procedures. We do not claim that the essays contained in this issue present such an integrated project; indeed such a project cannot be achieved in any one single burst of critical activity. The essays, however, act as a pointer: they suggest a scientific way of pursuing it and formulating its correct constituents.

Since the beginning of the modern age, the Arab world has undoubtedly witnessed far-reaching revolutions in artistic taste and cultural values. The size, extent, and density of the changes cannot be played down. Critical research should not, therefore, confine itself to the mere mechanical documentation of the aesthetic changes and the underlying cultural conditions historically and diachronically, but try to gain an insight into the dialectical relationship between the aesthetic and the cultural transformations synchronically. Thus the nature of their interaction could be clarified, and, consequently, the sources of every aesthetic aspect or value generatively traced. Such a method could be far more rewarding than the documentary approach in the study of both cognitive and aesthetic systems since it relates such systems in a more meaningful way to the historical context and could eventually lead to a comprehensive and well-integrated view of the mechanisims of aesthetic changes.

The first essay in this issue is contributed by **Izzat Qurany** and carries the title: **"Towards Creative Thinking in Philosophy: A Retrospective-Prospective View"**. It defines true creative philosophical thinking as a free, unbiased, truth-seeking, original and pioneering activity which leads to an integrated, total vision rooted in the observation of the present and predictive of the future. It then proceeds to examine philosophical writing in Egypt today to determine whether it reflects and expresses the true Egyptian identity, its cultural context and history, and its distinctive aspirations. The survey concludes that the study of philosophy in Egypt suffers from what may be termed 'a loss of identity'. The author then delves into history to uncover the root-causes of this phenomenon. The historical review is followed by a critique of some of the best examples of original writing in the field of philosophy in Egypt—a critique that leads the author to draw two definite conclusions: 1- That the study of logic dominates all philosophical thinking in Egypt, and this is attributed to the deep influence of Western philosophy; 2- that the creative impulse in the field of philosophy ends up usually sailing in the strange seas of Western thought.

To overcome this type of philosophical alienation, the true, creative Egyptian philosopher should become fully aware of his individual national identity and genuine cultural heritage, and renounce the insidious totalitarian illusion of there being a 'One Culture', or 'One Mind', or 'One Philosophy' for all. He should realize the need for a lucid, serious, and well-integrated vision, at once original and rooted in the national culture.

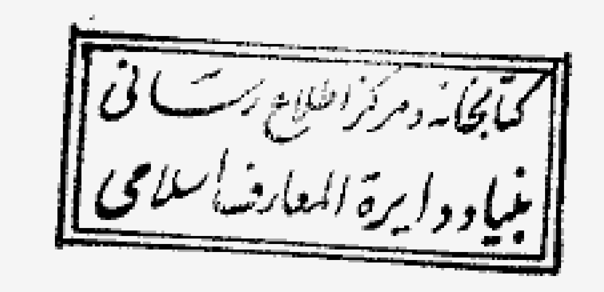

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

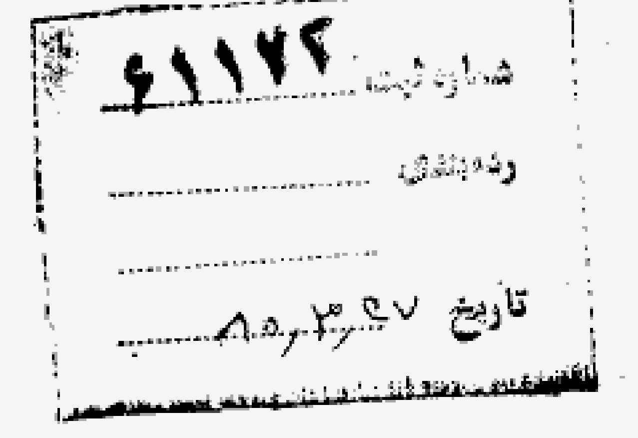


Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization





DIALECTICS OF AESTHETICS AND CULTURAL CHANGE
PART II

○ Vol. VI ○ No. IV ○ July - August - September 1986